

LAS BELLAS ARTES REDUCIDAS A UN MISMO PRINCIPIO

Ex noto fictum sequar.[1] Horat. Art. Poët.



Por l´abbé Batteux

Introducción, traducción y notas de Carlos David García Mancilla

[1] Vv.240. “Perseguiré un poema modelado con lo conocido”.

Introducción.

El concepto de Bellas Artes, como se sabe, tiene un origen relativamente reciente. El arte, en todas sus acepciones, es quizás tan antiguo como el hombre. Empero, las Bellas Artes son, quizás, tan viejas como el genio o la idea de la genialidad. En la época de la Ilustración, y a raíz de lo anterior, el mundo vio nacer una inacabable biblioteca de tratados de pintura y de poesía, reglas para hacer arte o para juzgarlo con cierta ciencia, como sucede en la clásica *Poética* de Boileau Despréaux. La recuperación y reconsideración de la vasta producción griega y latina ponen en conflicto a los antiguos con los modernos; igualmente, los diversos estilos de obras existentes en países y regiones diversas atizan la aparente inconsistencia de las artes consigo mismas. El arte, en fin, deviene un problema vivo como en casi ninguna otra época; y la filosofía, siempre dispuesta a regular, explicar, descalificar o aprender del arte, habla también con abundancia.

En medio del florecimiento y el espíritu crítico de las Luces, vive Charles Batteux y aparece su obra aquí presentada. Es ésta uno de los primeros intentos por lograr un sistema de estas Bellas Artes y acoplarlas con una idea directriz: el principio de imitación. Tal principio, por supuesto, ha fungido constantemente como paradigma para entender y juzgar a las producciones artísticas desde antaño. Sin embargo, se carecía de una explicación detallada y filosófica de la imitación pensada exclusivamente en relación con el arte, con todas las artes. Batteux retoma, primeramente, las consideraciones platónicas y aristotélicas en lo que a la imitación se refiere. Pero, por supuesto, va más allá. En efecto, se imita la idea y no el objeto mismo, lo bello que debería ser y no lo que es. Sin embargo, algo faltaría si sólo se mostrara la perfección; sería más ciencia que arte. Éste sólo aparece como espejo de la humanidad; es necesaria la intervención de la libertad y de las pasiones humanas para que el arte suceda.

Las Bellas artes reducidas a un mismo Principio es una relectura de las poéticas de Aristóteles, Horacio, Boileau y Vida. Un suelo firme, o al menos eso pretende, no solamente para el sistema de las artes; una pretensión de fundar tal sistema; una invitación a la aún no nombrada *Obra de arte*

total. Es una síntesis de las famosas *querelles* de aquel siglo. Sobre todo aquella que despoja al arte moderno de toda originalidad y belleza en favor de los antiguos, o aboga por una opinión análoga aunque contraria. Batteux es conciliador, pero desde la erudición de las letras, desde un conocimiento de lo más acabado del arte -sobre todo de la poesía- de su tiempo y de los antiguos. Sin embargo, más allá de ello, la obra es un exordio para mirar al origen, a la naturaleza, como fuente única del placer y el gusto por las artes; y al porvenir, pues el arte nada sería si su quehacer no nos hiciera mejores, más buenos, más naturales.

Puede considerarse esta obra como un fiel testigo e imagen de las artes y la teoría del arte del Siglo de las Luces. Aunque apareció casi al inicio de lo que propiamente se considera como la Ilustración, la comprensión de aquello que le sigue tanto en la filosofía como en la producción artística estarían incompletas de no considerarla. Si ha sido casi olvidada en el último par de siglos, no lo fue en modo alguno para las generaciones que le siguieron. Fue traducida al inglés –en una edición que presumiblemente fue un plagio, pues no aparece el nombre del autor francés en parte alguna- y al español en 1797 por el Dr. Agustín García. Es citada por Kant en el parágrafo XVIII de la *Crítica del Juicio* con evidente intención de refutarla. Incluso llega a ser parcialmente editada en los nacientes Estados Unidos de América en la famosa revista *The Port Folio*. Fue, en fin, una obra embebida en el cosmopolitismo de la época. Y aunque sobre todo se centra en el arte francés y aquel de los que denominaban como los “antiguos”, no deja de tener ese espíritu cosmopolita de la Ilustración; sobre todo al devenir una obra de consulta básica para todo aquel que quisiera entrar en las complicadas y muy bulliciosas discusiones sobre el arte.

Como se mencionaba, esta obra ha caído medianamente en el olvido -incluso en la patria que la vio nacer. Así, se tratará en esta edición de solventar, aunque sea un poco, este erróneo abandono. Por otra parte, en la presente traducción se emplearon las dos ya citadas ediciones de la obra aparecidas a finales del siglo XVIII en inglés y español, y la edición francesa de 1746. Sin embargo, y como es debido, aquellas otras traducciones solamente se emplearon para cotejar ciertas ambigüedades del

original, las mismas que se explican y procuran ser aclaradas en las notas al pie. Aunque no he puesto demasiadas notas, es menester mencionar que Batteux hace cuantiosas referencias a textos clásicos sin decir de dónde provienen ni, menos aún, traducirlas del latín o del griego. Esa fue, pues, una de las labores más complicadas para esta traducción. Por la frecuencia con que esto sucede, se omite señalar que tales notas pertenecen al traductor y no se encuentran en el original.

Mi Señor,

Es con el auspicio de las bellas artes que esta obra osa delante de vos aparecer. Esta recomendación no puede ser indiferente a los Grandes Príncipes, quienes deben a las artes las primeras lecciones de virtud, el gusto por la gloria verdadera, y la esperanza de vivir para la posteridad. Aquello que aumenta mi confianza, Señor mío, es que la obra en sí misma, contiene principios que vos ama preferentemente. Todo se reduce al gusto por lo verdadero, lo simple, al gusto de la naturaleza ataviada de sus gracias sin la más mínima afectación. Ese gusto que contiene el germen de todas las virtudes, os hace amigo de las artes que pudo haber conocido. Vos les habéis cultivado con el mayor de los éxitos y continuáis viéndoles con una bondad que muestra que el amor que por ellas ostentáis se encuentra en vuestro carácter. Así, mi señor, mientras que un padre augusto se cubrirá de nueva gloria forzando a Europa a recibir la paz, vos os dais el placer de animar a todas las artes, celebrar sus hazañas y mostrarlas en sus más altos momentos. Igualmente, si para satisfacer vuestro heroico ardor, vos sois libre de seguirlas en sus victorias, os beneficiaréis de sus ejemplos, y haréis ver a las naciones que vos sois hijo digno de un rey, que sabe vencer a sus enemigos, al mismo tiempo que hacerse adorar por los suyos.

Con el más profundo respeto, mi señor, vuestro muy humilde y obediente servidor, **

Explicación del frontispicio y las viñetas.

Frontispicio.

Fedro y Sócrates sentados sobre un prado, leen una disertación sobre *lo bello*, *peri kalou*. Tema tomado del diálogo *Fedro* de Platón.

Florón.

Dos niños que se miran en un espejo con sentimientos desemejantes. *Fedro. Fábula VIII. Lib. 3.*

Viñeta I.

Escultora que mira complacida el acabado de terminar busto de un héroe.

Viñeta II.

Horacio, en los jardines de Praeneste, escribe a Lulio que Homero enseña lo que el buen gusto sea mejor que los filósofos: *Plenius ac melius Chrysippo*.[2]

Viñeta III

Calíope canta versos mientras un pequeño hado marca la cadencia.

[2] La frase completa de Horacio (Epist. XXIII) es: *Qui quid sit pulchchrum, quid turpe, quid utile, quid non, Plenius ac melius, Chrysippo, ac Crantore dicit*. "Lo que sea justo, lo que sea absurdo, lo que triunfo traiga y lo que no, mejor que Crantor o Crisipo, Homero lo escribió".

Prefacio

Nos quejamos siempre de la multiplicidad de reglas; molestan al autor que quiere crear y al espectador que quiere juzgar. No busco aquí aumentar tal número. Tengo un camino muy diferente; hacer de la carga más ligera y del camino algo más simple.

Las reglas se multiplican por las observaciones hechas a las obras. Se deben simplificar llevado las observaciones a principios comunes. Imitemos a los verdaderos físicos, que acumulando experiencias forman un sistema que funda un principio. Tenemos riqueza en las observaciones: este fructífero fondo ha aumentado día con día desde el nacimiento de las artes hasta ahora; pero ese rico fondo nos molesta más que servirnos. Leemos, estudiamos, queremos saber. Todo se pierde porque hay un número infinito de partes que, no estando ligadas entre ellas, son una masa informe en lugar de ser un cuerpo regular. Todas las reglas son ramas que salen de una misma raíz. Si nos remontamos a su fuente, encontraremos un principio suficientemente simple como para ser asido y extenso como para absorber todas las pequeñas reglas de detalle que basta conocerlas con sentimiento, y donde la teoría no hace sino molestar al espíritu sin aclarar. Este principio fiará de una vez a los verdaderos genios y los liberará de mil escrúpulos vanos para no someterlos sino a una sola ley soberana que, una vez bien comprendido, será la base y explicación de todas las otras. Me sentiré complacido si esta pequeña obra llega a ser, al menos, un boceto del objetivo planteado; obra que inicié solamente para aclarar mis propias ideas.

He estudiado a los poetas como se les estudia normalmente en las ediciones en donde se les hace anotaciones, mas me considero suficientemente intuitivo en este ámbito de las bellas letras como para pasar de inmediato a otros menesteres. Sin embargo, antes de cambiar de objeto, creí un deber ordenar los conocimientos que he adquirido.

Y para comenzar con una idea clara y distinta, me pregunté ¿qué es la poesía y en qué difiere de la prosa? Consideré la respuesta sencilla: es muy fácil sentir esa diferencia, pero no es suficiente sentir, quería una definición exacta. Reconozco que al juzgar a los autores fue una especie de instinto el que me guió más que la razón: sentía los riesgos que corría y los errores en los que podía caer; falta aquella por haber reunido las luces del espíritu con el sentimiento. Me hacía tantos reproches que imaginaba que aquellas luces y principios debían estar en todas las obras en donde se habla de lo poético; y que era por

distracción que no los había mil veces remarcado. Regreso sobre mis propios pasos. Abro el libro M. Rollin, encuentro en el artículo dedicado a la poesía, un discurso muy sentido sobre su origen y su destino y que debe ser todo esto en beneficio de la virtud. Citamos de vez en vez los bellos pasajes de Homero. Se obtiene la idea más justa de la poesía sublime de aquellos libros santos. Pero era una definición aquello que yo buscaba.

Consultemos de nuevo las reflexiones y disertaciones de los escritores célebres, pero en todos lados se encuentran ideas que parecen respuestas de oráculos: *obscuris vera involvens*. Se habla de fuego divino, entusiasmos, transportes, delirios felices. Todas grandes palabras que asombran al oído y no dicen nada al espíritu. Después de tantas búsquedas inútiles, y para no osar entrar solo en una materia que, vista rápido, parecía ser tan oscura, consulté a Aristóteles, en el cual había oído que se vanagloria a la poética. Creí que había sido consultado y copiado por todos los maestros del arte; sin embargo, los más de ellos, ni siquiera le habían leído y casi nadie de él algo concluido. Exceptuando a ciertos comentadores que ningún sistema hicieron aunque hubiese hecho falta para aclarar el texto y que daban sólo bocetos de ideas; y tales ideas solían ser tan crípticas, escondidas, oscuras, que casi desesperaba de no encontrar en ningún lugar la respuesta a la pregunta que me había propuesto y que me hubiese parecido antaño tan sencilla de resolver. Ninguno de los maestros le había considerado y sus comentadores no me daban sino indicios oscuros de ideas. Desesperado estaba por no encontrar en lugar alguno respuesta a la pregunta que me había propuesto y que me pareció al principio tan fácil de responder. Es por ello que el principio de la imitación que el filósofo griego estableció para las bellas artes me impactó. Encontré la justeza de este para la pintura que es una poesía muda. Le compraré con las ideas de Horacio, Boileau y de algunos otros grandes maestros. Le uní varios trazos tomados de autores sobre esta materia. Constate la máxima de Horacio: *ut pictura Poësis*. Se encontró que la poesía era en todo una imitación, de la misma manera que la pintura. Fui más lejos e intenté aplicar el mismo principio a la música y al arte del gesto, asombrándome de la justeza con la cual le convenía. Eso es lo que produjo esta pequeña obra, que por causa de su dignidad y por ser ocasión para ello, pone a la poesía en el rango primero.

La obra se encuentra dividida en tres partes. En la primera se examina cuál puede ser la naturaleza de las artes, las partes y diferencias esenciales. Mostramos que por la cualidad misma del espíritu humano, la imitación de la naturaleza debe ser su objeto común y no difieren sino por el medio que emplean para ejecutar esa imitación. Los medios de la pintura, de la música y de la danza son los colores, los sonidos y los gestos, respectivamente; aquel de la poesía es el discurso. De este modo se contempla de un lado la unión íntima y la especie de fraternidad que une a las artes[3]: todas ellas hijas de la naturaleza, se proponen el mismo fin, se regulan por los mismos principios. En contraste, otra perspectiva muestra sus diferencias particulares; aquello que las separa y las distingue entre ellas.

Después de establecer la naturaleza de las artes por el genio del hombre que las produce, era natural pensar en las pruebas que podemos corresponder al sentimiento; el gusto es el juez nato de las bellas artes y la razón misma no establece estas reglas sino por relación a él y por complacerle. Si se encuentra que el gusto tiene acuerdo con el genio y confluyen a prescribir las mismas reglas para todas las artes era un nuevo nivel de certeza y evidencia ajustado a las primeras pruebas.

En la segunda parte se prueba que el buen gusto en las artes se conforma perfectamente a las ideas establecidas en la primera, y que las reglas del gusto son consecuencias del principio de imitación. Pues si las artes son esencialmente imitación de la bella naturaleza, se sigue que el gusto de la naturaleza bella debe de ser, esencialmente, el buen gusto en las artes. Aquella consecuencia se desarrolla en muchas secciones donde se expone aquello que el gusto es, de lo que depende o del cómo se pierde. Y todas estas secciones se toman siempre como prueba del principio general de la imitación que las acapara a todas.

Esas dos partes contienen las pruebas del razonamiento. En la tercera parte se toman los ejemplos y la conducta misma de los artistas. Es la teoría verificada por la práctica. El principio general es aplicado a las especies particulares y la mayor parte de las reglas conocidas se las relaciona con la imitación, y

[3] *Etenim omnes Artes quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, et quasi cognatione quâdam inter se continentur.* Cicerón, *En defensa del poeta Archias*. Exordio. "Todas las artes que pertenecen a la humanidad tienen algún vínculo común, y como por un parentesco entre sí se hallan ligadas".

forman una fuerte cadena con la cual el espíritu ase al mismo tiempo las consecuencias y el principio como en un todo perfectamente ligado, y en el cual todas las partes se sostienen mutuamente.

Es así que, en la búsqueda de una sola definición de la poesía, esta obra se ha formado casi sin plan y por una progresión de ideas, de la cual la primera ha sido el germen de todas las demás.



Primera parte. *Donde se establece la naturaleza de las artes por aquella del genio que las produce.*

Hay poco orden en la manera de tratar las bellas artes. En la poesía, creemos ser justos al decir que abraza a todas las artes: decimos que es una composición de pintura, de música y de elocuencia. Como la elocuencia habla, prueba y cuenta. Como la música tiene una marcha ordenada de tonos, de cadencias donde la mezcla hace una forma de concierto. Como la pintura, diseña los objetos, repinta los colores y funda todos los matices de la naturaleza; hace uso de colores y pincel, emplea melodías y acordes, muestra la verdad y sabe hacer amarla. La poesía domina todo tipo de materias. Se enriquece de aquello que es lo más brillante en la historia, se introduce en los campos de la filosofía, punza los cielos para admirar la marcha de los astros, entra a los abismos para examinar los secretos de la naturaleza; se introduce, incluso, en la tierra de los muertos para ver las recompensas de los justos y los suplicios de los injustos. En ella se comprende el universo entero y si éste no le satisface, crea uno nuevo que embellece y puebla de miles de diversos habitantes. Ahí crea a su gusto a todos los seres, no engendra nada que no sea perfecto, marca las leyes sobre todas las producciones de la naturaleza. Es como una especie de

magia, hace una ilusión a la imaginación, a los ojos, al espíritu mismo y procura a los hombres placeres reales con ideas quiméricas. Así es como la mayoría de los autores han hablado de la poesía.

Aquellos han hablado más o menos de esta manera de las demás artes, nos han dado descripciones pomposas para una sola definición precisa que les hemos pedido. O si han acaso intentado definirla, como la naturaleza es en sí misma compleja, han tomado a veces lo accesorio por lo esencial y lo esencial por accesorio. Algunas veces, incluso influidos por el interés del propio autor, han abusado en la obscuridad de la materia y nos dan ideas formadas sobre los modelos de sus propias obras.

No nos detendremos aquí para refutar las diferentes opiniones que existen sobre la esencia de las artes y, sobre todo, de la poesía. Iniciaremos estableciendo nuestro principio que si resulta probado, las pruebas con las cuales lo hubiésemos hecho, devendrían la refutación de los otros puntos de vista (*sentiments*).

Capítulo I. *División y origen de las artes.*

No es necesario iniciar con un elogio a las artes. Sus beneficios se dejan ver por sí mismos. Son ellas quienes han edificado pueblos, reunido a los hombres dispersos y capaces de socializar (*rendus capables de société*). Destinadas las unas a servirnos y las otras a maravillarnos, algunas más han hecho lo uno y lo otro, han sido, de alguna manera, para nosotros un segundo orden de elementos donde la naturaleza reserva la creación a nuestra industria. Podemos dividirlas en tres especies en relación con los fines que se proponen. Las unas son para las necesidades del hombre, que la naturaleza abandonó solo desde que nació, expuesto al frío, al hambre, a miles de males, ella ha querido que los remedios y prevenciones que les son necesarios fueran el precio de su industria y trabajo. De ahí salen las artes mecánicas. Las otras tienen por objeto al placer. Aquellas no pudieron nacer sino en el seno de la dicha y de sentimientos producidos por la abundancia y la tranquilidad; les llamamos bellas artes por excelencia. Son la música, poesía, pintura, escultura y el arte del gesto o la danza. El tercer tipo son las artes que tienen por objeto la utilidad y el agrado al mismo tiempo. Aquellas son la elocuencia y la arquitectura. Es la necesidad la

que las hizo nacer y el gusto el que las ha perfeccionado. Gozan de una especie de medianía entre las otras dos, divididas entre el agrado (*agrément*) y la utilidad. Las de la primera especie emplean a la naturaleza tal cual es únicamente para el uso. Los de la tercera para el uso y el agrado. Las bellas artes no la emplean, no hacen sino imitarla cada una a su manera. Aquello tendrá que ser explicado y se hará en el capítulo siguiente. Así, la naturaleza sola es el objeto de todas las artes. Contienen todas nuestras necesidades y placeres; y las artes libres y mecánicas no son sino para extraerlas. Hablaremos aquí de las bellas artes, aquellas cuyo objeto es dar placer. Para conocerlas mejor nos remontamos a la causa que las produjo. Es el hombre el que ha hecho las artes y es para él mismo que lo ha hecho. Aburridos del gozo demasiado uniforme de los objetos que les ofrece la naturaleza toda simple, y siendo desde antaño propios a recibir placer, recurrieron a su genio para procurarse un nuevo orden de ideas y de sentimientos que despertasen sus espíritus y reanimasen su gusto. Pero ¿qué podía hacer ese genio limitado en su fecundidad y sus miras que no lo llevase más lejos de la naturaleza y teniendo que obrar para hombres cuyas facultades estaban limitadas por las mismas fronteras? Todos sus esfuerzos se reducen necesariamente a hacer una elección de las más bellas partes de la naturaleza para formar un todo exquisito que sea más perfecto que la naturaleza misma sin, empero, cesar de ser natural. He ahí el principio sobre el cual se fundamentan las artes y que los artistas han seguido por todos los siglos.

De ello concluyo primero que el genio, que es el padre de las artes, debe imitar a la naturaleza. En segundo lugar, que no la debe imitar tal cual es. En tercer lugar, que el gusto, para el que las artes se hacen y funge de juez para estas, debe satisfacerse cuando la naturaleza se elige bien y está bien imitada en las artes. Así, todas nuestras pruebas deben tender a establecer a la imitación de la naturaleza bella. 1. Para la naturaleza y la conducta del genio que las produce. 2. Para el gusto que hace las veces de juez. Son éstos los temas de las dos primeras partes. Se ha ajustado una tercera en donde se aplicará el principio a las diferentes especies de artes, a la poesía, a la pintura, la música y la danza.

Capítulo 2. *El genio no pudo producir las artes sino por la imitación. Lo que es imitar*.

El espíritu humano no puede crear sino impropiamente: todas sus producciones portan la marca de un modelo. Los monstruos mismos, que una imaginación desregulada se figura en sus delirios, no pueden componerse sino de partes tomadas de la naturaleza. Y si el genio por capricho hace de esas partes un ensamble contrario a las leyes naturales degradando la naturaleza, se degrada a sí mismo y se vuelve una especie de loco. Los límites están marcados, si se traspasan nos perdemos. Hacemos caos en vez de mundo y horror en vez de placer.

El genio que trabaja por complacer no debe salir de las fronteras de la naturaleza misma. Su función no consiste en imaginar lo que no puede ser, sino en encontrar lo que es. Inventar en las artes no es darle ser a un objeto, sino reconocerlo en lo que es y el cómo es. Los hombres de genio que más profundizan no descubren sino lo que antaño ya existía. Son criaturas por haber observado y observadores por estar en estado de creación. El más pequeño objeto les llama y se le entregan, pues ello siempre conlleva nuevos conocimientos que amplían el fondo de su espíritu y le hacen fecundo. El genio es como la tierra que produce sólo lo que ha recibido de simiente. Esta comparación no empobrece a las artes sino les hace comprender la fuente y extensión de sus riquezas verdaderas que son inmensas, más que todos los conocimientos que puede adquirir de la naturaleza antes del germen de la producción de las artes. El genio no tiene otras fronteras del lado de su objeto, que aquellas del universo mismo. El genio debe tener un apoyo para elevarse y sostenerse, y ese apoyo es la naturaleza. No la puede crear, no debe destruirla, no puede sino seguirla e imitarla. En consecuencia, todo lo que él produce, no puede ser sino imitación.

Imitar es copiar un modelo; este término contiene dos ideas, el prototipo que porta los trazos que debemos imitar y la copia que los representa. La naturaleza, es decir, todo lo que es o que concebimos como posible, es el prototipo o modelo de las artes. El imitador tiene que contemplarla sin cesar, ¿por qué? Ella encierra todos los diseños de las obras regulares (*réguliers*) y los diseños de todos los ornamentos que pueden complacernos. Las artes no crean sus reglas, son independientes de su capricho e invariablemente tomadas del ejemplo de la naturaleza.

¿Cuál es la función de las artes? Transportar los trazos de la naturaleza y presentarlos en objetos que no son naturales. Es así que el cincel del escultor muestra a un héroe en un bloque de mármol, los colores de la pintura hacen salir de la tela todos a los objetos visibles, el músico con sonidos artificiales hace rugir la tormenta aunque todo esté en calma[4], el poeta por su invención y armonía de sus versos llena nuestro espíritu con imágenes ficticias y nuestro corazón de sentimientos fácticos, más encantadores con frecuencia que si fueran verdaderos y naturales. De donde concluyo que las artes son imitación, semejanzas que no son la naturaleza, pero que parecen serlo y que la materia de las bellas artes no es la verdad sino sólo lo verosímil. Esta consecuencia será desarrollada y confirmada valorando su aplicación en el arte.

¿Qué es la pintura? Una imitación de objetos visibles. La pintura no tiene nada de real ni verdadero, todo en ella es un fantasma y su perfección depende de su semejanza con la realidad. La música y a danza pueden regular los tonos y los gestos del orador de carne y hueso y del ciudadano que conversa, pero no es ello lo que llamamos artes propiamente. Ambas pueden extraviarse, la una con sonidos chocantes sin diseño, la otra con saltos de fantasía. No se encontrarían ambas, pues, dentro de sus límites legítimos. Para ser lo que deben ser han de recurrir a la imitación: que sean el cuadro artificial de las pasiones humanas. Es así que las reconocemos con placer y nos dan la especie y grado de sentimiento que nos satisface.

La poesía no vive sino de ficción. En ella un lobo porta los trazos y características de un hombre poderoso e injusto; la oveja, aquellas del inocente y oprimido. La égloga nos muestra pastorales poéticos que no son sino apariencias e imágenes. La comedia hace el retrato de un Harpagón[5] ideal que pide prestados los trazos de una avaricia real. La tragedia sólo es poesía en la imitación. Que César tuvo un enredo con Pompeyo no es poesía, sino historia. Pero inventar intrigas, motivos después de lo que da la

---

[44] Enrico Fubini rechaza que el paradigma de la imitación pueda ser aplicable a la música en la medida en que ésta no contribuyó para formarlo. En este ejemplo de Batteux es apreciable la idea de la música como aquella denominada *programática*; es decir, música que busca evocar imágenes. Es cierto que mucha de la música lo hace; basta pensar en las propias *Estaciones* de Vivaldi o en las *Indias Galantes* de Rameau. Sin embargo, en aquella misma época tiene un papel importante, aunque un tanto incomprensible para sus escuchas, la música absoluta, que se mantiene dentro de las fronteras de la tonalidad y sus reglas, sin salir a ideas extra musicales. Aquella es una de las varias *querelles* que se hacen en torno a la música con sus diversas formas, sea programática o absoluta, italiana o francesa. (N. del T.).

[5] Personaje principal en *El Avaro*, de Moliere.

historia de los caracteres y la fortuna de ambos, es lo que llamamos poesía y es la obra del genio y del arte.

La epopeya recita acciones posibles, presentadas con todas las características de la existencia. Ni Juno ni Eneas dijeron ni jamás hicieron aquello que Virgilio les atribuye, pero que hayan podido decirlo o hacerlo es suficiente para la poesía. Es una mentira perpetua que tiene todos los caracteres de la verdad.

Así, todas las artes, en todo aquello de verdaderamente artificial que tienen, no son sino cosas imaginadas, seres falsos, copiados e imitados a partir de aquellos reales. Es por ello que ponemos sin cesar al arte en oposición a la naturaleza. Que ensordecemos ante la vocación de imitar a la naturaleza; que el arte es perfecto cuando es representado perfectamente. Las obras maestras son aquellas que imitan a la naturaleza tan bien que las tomamos por la naturaleza misma.

Y de esa imitación tenemos una disposición natural, dado que es el ejemplo el que instruye y el que da la regla al género humano: *vivimus ad exempla*. Esa imitación, decía, es una de las principales fuentes de placer que causan las artes. El espíritu se ejercita en la comparación del modelo con su retrato, y el juicio que le acompaña, efectúa una impresión agradable sobre aquel que sirve asimismo de testimonio de su penetración e inteligencia. Esta doctrina no es novedosa. La encontramos en cuantiosos lugares de los escritos de los antiguos. Aristóteles inicia su Poética con este principio: que la música, la danza, la poesía y la pintura son artes que imitan. Con ello se relacionan todas las reglas de su Poética. Según Platón, para ser poeta no es suficiente con narrar, es necesario fingir y crear la acción que se narra. Y en su República condena a la poesía porque, siendo esencialmente una imitación, los objetos que se imitan pueden influir en las costumbres.

Horacio usa el mismo principio en su Arte Poética:

> *Si plosoris eges aulaea manentis…*
>
> *Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores,*
>
> *Mobilibusque decor maturis dandus & annis.*[6]

---

[6] Horacio, *Arte Poética*. vv.153ss. "Gustaréis que se oigan las comedias desde que se cubriere con los lienzos la escena, notaréis con cuidado las costumbres propias de la edad de cada uno dando el decoro y ser más conveniente a la naturaleza y a los años que andan en continuo movimiento".

¿Por qué observar las costumbres y estudiarlas? ¿No es con el objetivo de copiarlas?

> *Respicere exemplar morum vitaeque jubebo*
>
> *Doctum imitatorem, & vivas hinc ducere voces.*
>
> *Vivas voces ducere*.[7]

Es aquello que denominamos pintar a partir de la naturaleza. Y no todo se dice con estas solas palabras: *ex noto fictur carmen sequar*. Fingiré, imaginaré a partir de aquello que es conocido por los hombres. Se les hará equivocarse, se creerá ver a la naturaleza misma y que no es en modo alguno sencillo mostrarla de esa manera. Pero será solamente una ficción, la obra de un genio, por encima de las fuerzas de todo espíritu mediocre, *sudet mulùm frustràque laboret*.

Los términos mismos de que los antiguos se sirven para hablar de la poesía, son prueba de que la consideraban como una imitación. Los griegos decían *poiêin* y *mimân*. Los latinos tradujeron el primer término como *facere*; los buenos autores dicen *facere poema*, es decir, forjar, fabricar y crear. Al segundo le tradujeron tanto como *fingere* como por *imitari*, que significa tanto una imitación artificial, tal como se encuentra en las artes, como una imitación real y moral, tal cual existe en la sociedad. Pero como el significado de esas palabras en el devenir del tiempo se ha extendido, malversado y de nuevo estrechado, ha dado lugar a desprecios y a una generalización de su oscuridad cuando eran principios claros en sí mismos en los primeros autores que les establecieron. Se entiende por *ficción*, a las fábulas en las que se hace intervenir al ministerio de Dios, pues aquella parte de la ficción es la más noble. Por *imitación*, se ha comprendido no una copia artificial de la naturaleza, que consiste precisamente en representarla, en *contra-hacerla* (*contrefaire*), *upokrínei*, sino cualquier tipo general de imitación. De manera que tales términos, no teniendo ya el significado de antaño, han cesado de ser adecuados para caracterizar a la poesía, y han llevado a que el lenguaje de los antiguos devenga ininteligible para la mayor parte de los lectores.

---

[7] *Ibid.* vv.316ss. "Al que quisiere imitador ser docto, yo lo persuadiré que con cuidado mire bien el retrato de la vida".

De todo aquello que acabamos de decir, se sigue que la poesía no subsiste sino por la imitación. Sucede lo mismo con la pintura, la música y la danza. No hay nada real en las obras, todo es fingido, copiado, imaginado; es eso lo que les da su carácter esencial en oposición a la naturaleza.

Capítulo 3. *El genio no debe imitar a la naturaleza tal cual es.*

El genio y el gusto tienen una relación tan íntima en las artes que en ocasiones no los podemos unir sin que parezcan confundirse, ni separarlos sin quitarles sus funciones. No es posible decir qué debe hacer el genio al imitar a la naturaleza sin suponer el gusto que lo guíe. Nos hemos visto obligados a abordar aquí, aunque fuese sucintamente, este tema para preludiar lo venidero. Pero se hablará más extensamente de éste en la segunda parte.

Aristóteles compara a la poesía con la Historia. Según él, sus diferencias no se encuentran ni en la forma ni en el estilo, sino en sus fondos mismos. Pero, ¿qué quiere decir ello? La Historia muestra (*peint*) aquello que ha sido hecho. La poesía, aquello que puede ser realizado. La una se encuentra ligada a la verdad, no crea acciones ni actores. La otra no se atiene sino a lo verosímil; inventa, imagina a su gusto. La Historia narra los eventos tal cual sucedieron, y lo hace de manera imperfecta con frecuencia. La poesía los muestra como deberían ser. Y es por esta razón que, según este mismo filósofo, la poesía es mucho más instructiva que la Historia.

Con este principio, habrá que concluir que las artes son imitadoras de la naturaleza. Debe ser una imitación prudente y aclaradora, que no la copie servilmente, sino que presente los objetos y los trazos, y los presente con toda la perfección de la que son susceptibles. En una palabra, una imitación en donde se vea a la naturaleza no tal cual es ella misma, sino tal cual debería ser y que la podamos concebir por el espíritu.

¿Qué hizo Zeuxis cuando buscó pintar una belleza perfecta? ¿Acaso realizó el retrato de una belleza particular, de la cual su pintura fuera historia? No. Reunió los trazos separadas de muchas bellezas existentes. Se forma en el espíritu una idea fáctica que resulta de todos esos trazos reunidos. Y tal idea es el prototipo o modelo de su cuadro, que es verosímil y poético en su totalidad; y no fue verdadero e

histórico sino en las partes tomadas separadamente. Eh aquí el ejemplo para los artistas, eh aquí la ruta que han de seguir. Y que es la práctica de todos los grandes maestros sin excepción.

Cuando Moliere quiso describir la misantropía, no buscó por París a un original del cual su obra fuese una copia exacta. No realizó una historia ni un retrato. Sino que reunió todos los trazos de humor negro que pudo ver en los hombres, y les ajustó todo aquello que el esfuerzo de su genio pudo proporcionar en aquel género. Con aquellas aproximaciones y combinaciones se forma un carácter único que no es la representación de lo verdadero, sino de lo verosímil. Su comedia en modo alguno fue la historia de Alcestes, sino que la pintura de aquel fue la historia de la misantropía tomada de forma general. Y con ello pudo instruir mucho mejor que cualquier escrupuloso historiador que pudo haber descrito características verdaderas de un misántropo real.[8]

Esos dos ejemplos son suficientes para dar una idea clara y distinta de aquello que llamamos la bella naturaleza (*belle nature*). No es lo verdadero lo que es, sino lo verdadero lo que puede ser, lo verdadero bello. Que es representado como si existiera realmente y con todas las perfecciones que puede recibir.[9]

Ello no impide que lo real y verdadero sean materia para las artes. Es así como las musas lo explican a Hesíodo.

Con frecuencia sus colores que honran nuestro arte,

Aunque falso de verdadero conocer dan apariencia,

Pero sabemos por la misma posibilidad también

Cantar sin mezcla ni máscara aquello que es verdad.

---

[8] "Platón, dice Máximo de Tyro (*Dissert. 7*), ha hecho en la república tal como lo hacen los escultores quienes reúnen las más bellas partes de diferentes cuerpos para componer uno solo de una belleza perfecta, y al que ninguna belleza natural puede acercársele por la elección, el concierto, la regularidad de todas sus partes". Lo santiguos decían "es bello como una estatua". Y es en el mismo sentido que Juvenal, para describir los horrores de una tormenta, la llama "tormenta poética".

[9] La cualidad del objeto no es nada. Pero una hidra, un avaro, un falso devoto, un Nerón, presentados con todas las características que pueden convenirles, se ha pintado a la naturaleza bella. No importa si se trata de la furias o las gracias.

Si un hecho histórico se encontrara de tal modo conformado que pudiese servir de plan para un poema o un cuadro, la poesía o pintura le emplearían tal cual es, y harían uso de sus derechos en linderos distintos, inventando circunstancias, contrastes o situaciones. Cuando Le Brun pintó las batallas de Alejandro tenía de la historia los hechos, los actores y el lugar de la escena; pero !qué invención, qué poesía en su obra¡ Disposiciones, actitudes, expresión de los sentimientos, todo aquello estaba reservado a la creación del genio. Lo mismo sucede en el combate de los Horacios[10] que, habiendo sido historia, deviene poesía en las manos de Corneille, y el triunfo de Mardoqueo en aquellas de Racine. El arte se edifica sobre el fondo de la verdad y debe mezclarla tan rectamente con la falsedad, que han de formar un todo de la misma naturaleza.

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne médium, medio ne discrepet imum.[11]

Es esto lo que se practica cotidianamente en las tragedias, epopeyas y en los cuadros históricos. El hecho ya no está en las manos de la historia, pero liberado por el poder del artista, al que se permite todo para llegar a su meta, se moldea de nuevo para que tome otra forma. Se ajusta, se anula y se transpone (*transpos*). Si es un poema, se ajustan los nudos y se preparan los desenlaces. Como suponemos que el germen de todo ello está en la historia y se trata de hacerlo nacer: si no es así, el arte juega con todos sus derechos en toda su extensión, crea todo donde hace falta. Es un privilegio que le damos porque está obligado a complacer.

---

[10] Los tres Horacios y los tres Curiacios son héroes que, en la leyenda narrada por Tito Livio, se batieron en duelo durante la guerra entre Roma y Alba Longa, durante el reinado de Tulio Hostilio.
[11] Horacio, *Arte Poética*. v.150. "Finge en su lugar las que lo fueren mezclando aquestas con las verdaderas de manera que el fin con el principio ni con los dos el medio no discrepe".

Capítulo 4. *En qué estado debe estar el genio para imitar a la bella naturaleza*.

Los genios más fecundos no sienten siempre la presencia de las musas. El verso de Rolando, quién nació poeta, por meses reposaba. La musa de Milton tenía irregularidades que su obra resiente; para no hablar de Estacio, de Claudio y de tantos otros, que experimentaron idas y venidas de languidez y debilidad, ¿no habrá dormido acaso el gran Homero entre todos sus héroes y sus dioses? Pero hay momentos dichosos, donde el alma insuflada como un fuego divino se representa toda la naturaleza y derrama sobre todos los objetos ese espíritu de vida que los anima, esos trazos cercanos (*touchantes*)[12] que nos arrebatan y seducen.

Ese estado del alma se llama *entusiasmo*, término que todos comprenden suficiente y nadie define. Las ideas que nos dan muchos de los autores parecen salir más de una imaginación asombrada y llena ella misma de entusiasmo que de un espíritu que haya pensado y reflexionado. Es a veces una visión celeste, una influencia divina o un espíritu profético. A veces también, una cierta ebriedad, un éxtasis, o un juego que mezcla perturbación y admiración en presencia de la divinidad ¿Tienen ellos acaso la intención con ese lenguaje empático de relevar las artes y hurtar de los profanos el misterio de las musas?

Para nosotros que buscamos aclarar nuestras ideas apartemos todas esas alegorías que nos ofuscan. Consideremos al entusiasmo como un filósofo considera a los grandes, sin ningún miramiento por su altura que le circunda y oculta.

La divinidad que inspira a los autores excelentes cuando componen es similar a aquella que anima a los héroes en el combate.

Sua cuique Deus fit dira Cupido.[13]

---

[12] La palabra "touchant" se traduce aquí, generalmente, como "emotivo". Aunque el cognado nos haría pensar de inmediato en el verbo "tocar", se trata de un tacto más espiritual, por decirlo así. Es una expresión que engloba los sentidos de lo táctil y su cercanía, así como el de la emotividad sin ser precisamente *emocionante*, sino pasional, sentimental, sea cual sea la pasión sentida.

[13] Virgilio, *Eneida*. IX, v.185. "La fiera pasión de cada hombre se convierte en su dios".

En los unos es la audacia e intrepidez natural animada por la presencia misma del peligro. En los otros es un gran fondo del genio, una justeza de espíritu exquisita, una imaginación fecunda y, sobre todo, un corazón pleno de noble fuego y que se ilumina a la vista de los objetos. Esas almas privilegiadas toman con fuerza la huella de las cosas que conocen y no dejan nunca de reproducirlas con un carácter de agrado y de la fuerza que les comunican. He ahí la fuerza y el principio del entusiasmo. Presentimos ya cuál debe de ser su efecto en relación con las artes que imitan a la bella naturaleza. Recordemos el ejemplo de Zeuxis. La naturaleza tiene dentro de sus tesoros todos los caracteres de los que las más bellas imitaciones pueden componerse; son como los colores en la paleta de un pintor. El artista, que es esencialmente un observador, les reconoce, les toma de una multitud y les ensambla. Compone un todo del que reconoce la idea viva que le da plenitud. Su fuego alumbra a la vista del objeto, se olvidan, su alma pasa a las cosas que él crea. Se torna Cinna, Augusto, Fedro, Hipólito y, si se trata de La Fontaine, es lobo y oveja, roble y junco. Es en esta elevación que Homero puede ver los carros y carretas de los dioses, que Virgilio escucha los horrendos gritos de Flegias en las sombras del infierno. El uno y el otro encuentran cosas que no están en ningún lado y que, sin embargo, son verdaderas:

…Poëta cum tabulas cepit sibi,
Quarit quod nusquam est gentium,
Repperit tamen.[14]

Es por este efecto que el entusiasmo es necesario en los pintores y en los músicos; deben olvidar su estado, salir de sí mismos y meterse en las mil cosas que quieren representar. Si buscan pintar una batalla, se transportan en medio de la querella, escuchan el estrépito y las armas, los gritos de los que agonizan; ven el furor, la masacre, la sangre. Excitan su imaginación hasta sentirse conmovidos, ultrajados, aterrorizados. *Deus ecce Deus* al que cantan, al que pintan, es un dios que les inspira.

[14] Plauto, *El Pséudolo* Acto 1, escena 4. "Como el poeta cuando se pone a escribir busca lo que no existe en parte alguna (lo encuentra y le da aspecto de verdad a lo que no es sino mentira)".

…Bella horrida bella,

Et Tibrim multo spumantem cerno.[15]

Es aquello que Cicerón llamó *mentis viribus excitari, divino spiritu afflari*.[16] Eh ahí el furor poético, eh ahí el entusiasmo, eh ahí el dios que el poeta invoca en la epopeya, que inspira al héroe en la tragedia, que se transforma en simple burgués en la comedia, en pastor en la égloga, que dota de razón y de lenguaje a los animales en el apólogo. En fin, el dios que hace a los verdaderos pintores, músicos y poetas.

Aconstumbrados como estamos a no exigir el entusiasmo sino para la lírica o la epopeya, causa acaso sorpresa escuchar que es igualmente necesario para el apólogo. Pero, ¿qué es el entusiasmo? No contiene sino dos cosas. Una viva representación del objeto en el espíritu, y una emoción del corazón proporcionada a tal objeto.[17] De la misma manera en que hay objetos simples, nobles y sublimes, hay aquellos objetos del entusiasmo que les responden, y del que pintores, músicos y poetas participan según el grado que hayan adoptado y en el que es necesario introducirse, sin excepción, para llegar al fin que es la expresión de la naturaleza en su belleza. Y es por ello que la Fontaine en sus fábulas y Moliere con sus comedias son ambos poetas, tan grandes poetas como Corneille con sus tragedias y Rousseau[18] con sus odas.

Capítulo 5. *De la manera en que las artes imitan.*

Hasta aquí hemos dicho que el objeto de la imitación es la naturaleza bella representada al espíritu por el entusiasmo. Resta únicamente exponer la manera en la que esta imitación se efectúa. Para ello se tomará

[15] Virgilio, *Eneida*. Vi, v.86. "Guerras, hórridas guerras. Y el Tiber espumante (de la mucha sangre) estoy viendo".

[16] Cicerón. *En defensa del poeta Archias*. 18. "Ser urgido por los poderes nativos de la mente, y ser inspirado por el divino espíritu".

[17] En los personajes que demandan entusiasmo, el dios no eleva a los poetas, dice Plutarco, no hacen sino darles ideas vivas que evocan los sentimientos que les responden.

[18] Se trata de Jean-Baptiste Rousseau, poeta y dramaturgo francés que escribió dentro de varios géneros poéticos. Era considerado como el príncipe de los poetas líricos por sus contemporáneos. (N. del T.).

en cuenta la diferencia particular de las artes entre sí, pero cuyo objeto común es la imitación de la naturaleza bella.

Podemos dividir a la naturaleza en relación con las bellas artes en dos partes: la que asemos por los ojos y aquella que lo es por el ministro de los oídos, pues los otros sentidos son estériles para las bellas artes. La primera parte es objeto de la pintura que representa en un plano todo aquello que es visible. De la escultura la representación en relieve, y del arte del gesto[19] que es una rama de las dos artes mencionadas, y que difiere de ellas porque el sujeto al que se ponen los gestos es natural y vivo, a diferencia de la tela del pintor o el mármol del escultor.

La segunda es el objeto de la música considerada sola y como canto. En segundo lugar de la poesía que emplea la palabra medida y calculada en todos sus sonidos. La pintura imita a la naturaleza bella por lo colores, la escultura por los relieves, la danza por el movimiento y actitudes del cuerpo. La música la imita por los sonidos inarticulados y la poesía por la palabra medida. Son estas las características distintivas de las principales artes. Si hay mezclas y se confunden como la poesía y la danza cuando los actores gesticulan y se mueven, si la música da el tono de voz en la declamación; si el pincel decora el espacio de la escena, son servicios que se dan mutuamente en virtud de su fin común y su alianza recíproca sin prejuicio a sus derechos particulares y naturales. Una tragedia sin gestos, ni música ni decoración es siempre un poema. Es una imitación expresada por el discurso medido. Una música sin palabra siempre es música. Expresa la queja y el gozo independientemente de las palabras, que le ayudan a la verdad pero que no le aportan ni osan en nada alterar su naturaleza y esencia. Su expresión natural es el sonido, como en la pintura es el color y el movimiento del cuerpo en la danza.

Pero hay que hacer notar algo: igual que las artes deben elegir el diseño de la naturaleza y perfeccionarlo, deben también elegir y perfeccionar las expresiones que piden prestadas de la naturaleza. No deben emplear todo tipo de colores ni de sonidos, hay que hacer una elección y una mezcla exquisita: hay que aliarlos, darles proporción, matizarlos, ponerlos en armonía. Los colores y los sonidos tienen entre sí simpatías y repugnancias. La naturaleza puede unirlos según su voluntad, pero el arte según las

[19] Por el "arte del gesto" Batteux entiende una amplia gama de actividades que no se reducen solamente a la danza. (N. del T.).

reglas. No solamente deben no enturbiar el gusto, sino que han de alagarle y hacerlo en tanto que pueda ser alagado.

Esta especificación se aplica de igual manera a la poesía. La palabra, que es como su sonido o su color, tiene en ella ciertos grados de concordancia que no posee la palabra en el lenguaje ordinario. Es el mármol elegido, pulido y tallado el que otorga la más rica edificación, la más bella, la más sólida. Hay un cierto arreglo de palabras, de proezas, sobre todo cierta armonía que dota al lenguaje de un algo sobrenatural que nos encanta y nos arrebata. Todo ello debe de ser explicado con más amplitud, y lo será en la tercera parte.

Definición de las artes.

Es ahora sencillo definir a las artes de las que hemos hablado hasta el momento. Conocemos sus objetos, sus fines, sus funciones y la manera en que son éstas adquiridas; aquello común que a todas une, aquello que les es propio, y lo que las separa y distingue. Se definirá a la pintura, la escultura, la danza como una imitación de la naturaleza bella expresada con colores, relieves o actitudes. Y en la música y la poesía, tal imitación expresada por sonidos o discursos medidos.

Tales definiciones son simples y conforme a la naturaleza del genio que produce las artes, como le acabamos de ver. Y no lo son menos respecto de las leyes del gusto; ello se verá en la segunda parte. En fin, aquellas se acoplan a todas las obras que son verdaderamente obras de arte.

Capítulo 6. *En que difieren la elocuencia y la arquitectura de las demás artes*.

Manténgase en mente la división de las artes que se realizó más arriba. Las unas fueron inventadas para la sola necesidad, las otras para complacer. Algunas de ellas deben su nacimiento al menester solo pero, habiendo después sabido revestirse de encanto, se posicionan al lado de aquellas que llamamos bellas artes. Es así que la arquitectura, habiendo modificado sus formas estables, casi risibles y cómodas, las

cuevas que la necesidad habría transformado para servir de guarida a los hombres, gana un espacio entre las artes; un mérito del que antaño carecía.

Sucedió lo mismo con la elocuencia. La necesidad que tienen los hombres de comunicar su pensamiento y sentimientos les vuelve oradores e historiadores, aquellos que han sabido hacer uso de la palabra. La experiencia, el tiempo y el gusto ajustan a sus discursos nuevos niveles de perfección. Se forma un arte que llamamos elocuencia que, también por el agrado, se posiciona casi al nivel de la poesía. Su proximidad y parecido con esta última, le dan la posibilidad de pedir en préstamo los ornamentos que le convengan y adaptarlos. Sobresalen en éstos los redondeos periódicos, las antítesis mesuradas, las imágenes asombrosas, las alegorías sostenidas. Lo son igualmente la elección de palabras, el arreglo de las frases, la progresión simétrica de la armonía. Pero hay una condición que ha de ser vista como la base esencial y la regla fundamental de todas las artes: en las artes que son para el uso, el agrado toma su carácter a partir de la necesidad misma; todo debe parecer estar para tal necesidad. Igualmente, en las artes destinadas al placer, la utilidad no debe introducirse más que procurando asimismo placer y como si hubiese sido imaginado sólo para complacer. Tal es la regla.

De la misma manera que la poesía y la escultura, habiendo tomado sus sujetos de la historia o de la sociedad, una obra displacentera mal se justificaría a partir de la veracidad del modelo seguido; pues no es la verdad aquello que le exigimos, sino la belleza. De igual reproche serían meritorias la elocuencia o la arquitectura si las dominase la intención de complacer. Es en estos casos en los que el arte se avergüenza al ser contemplado. Todo aquello que no es sino para ornamentar es vicioso. No es un espectáculo aquello que se les solicita, sino un servicio. Hay, sin embargo, ocasiones en las que la elocuencia y la arquitectura pueden prender el vuelo. Hay siempre héroes por celebrar y templos por edificar. Y como el deber de estas dos artes es imitar la grandeza de su objeto y de excitar la admiración de los hombres, les es permitido cierto grado de elevación para ostentar toda su riqueza sin, por supuesto, apartarse demasiado de su objetivo original, esto es, el uso y la necesidad. Se les exige ser bellas en tales ocasiones, mas una belleza que sea de una utilidad real.

¿Qué se pensaría de un suntuoso edificio que no tuviese utilidad alguna? El gasto medido con su inutilidad redundaría en una desproporción muy desagradable para aquellos que le viesen y ridícula para

aquellos que la hubiesen hecho. Si el edificio requiere grandeza, majestuosidad y elegancia, es siempre en consideración de aquel que lo ha de habitar. Si tiene proporción, variedad y unidad, es para volverlo más sencillo, más sólido y cómodo. Toda gracia, para ser perfecta, debe de dirigirse al uso. En lugar de ello, en la escultura, el uso ha de volverse encanto.

La elocuencia se encuentra subsumida bajo la misma regla. En su más alta libertad, se encuentra siempre apegada a la utilidad y a la verdad. Y si en alguna ocasión lo verosímil y la gracia devienen su objeto, debe de ser en relación con la verdad misma, a la que jamás se le otorga tanto crédito como cuando es placentera y verosímil. Ni el orador ni el historiador crean nada. No requieren de genio sino para encontrar los rostros reales que hay en su objeto. No tienen nada qué ajustar u omitir; acaso osen de vez en vez solamente reordenar.

Mientras que la poesía elabora para sí misma sus modelos sin incomodarse con la realidad. De manera que si buscamos definir a la poesía en oposición a la prosa o a la elocuencia –que considero aquí como la misma cosa-, diríamos siempre que la poesía es una imitación de la naturaleza bella expresada en un discurso mesurado; y la prosa y la elocuencia, la naturaleza misma expresada por el discurso libre. El orador debe de exponer lo verdadero de una manera tal que le vuelva creíble, con la fuerza y simplicidad necesarias para persuadir. El poeta debe de decir aquello que es verosímil de una manera que le haga agradable, con toda la gracia y la energía que encantan y sorprenden. Sin embargo, como el placer predispone al corazón para ser persuadido, y que la utilidad real alaga siempre al hombre, que no olvida jamás sus intereses, se sigue que lo agradable y lo útil deben de reunirse en la poesía y en la prosa; pero colocándose en un orden conforme al objeto que se propone en aquellos dos géneros de escritura.

Si se objetase que existen escritos en prosa que no son sino expresión de lo verosímil, y otros en verso que son expresión de lo verdadero, se respondería que la prosa y la poesía, siendo dos lenguajes vecinos, y en los cuales los fundamentos son casi los mismos, se prestan mutuamente tanto la forma que las distingue como el fondo mismo que les es propio, de manera que todo parecería enmascaramiento.

Hay ficciones poéticas que se muestran con el hábito simple de la prosa; aquellas son las novelas y todo aquello que entra en tal género. Existen también escritos que expresan verdad y que parecen revestidos y

embellecidos con todos los encantos de la armonía poética. Aquellos son los poemas didácticos[20] e históricos. Pero tales ficciones en prosa e historias en verso no son ni prosa ni poesía puras. Son una mezcla de las dos naturalezas para las cuales la definición no debe tener ningún miramiento. Son caprichos hechos para salirse de la regla, y excepciones que no tienen ninguna consecuencia para los principios.

[20] Entendemos por poema didáctico aquel que contiene una serie de preceptos expresados abiertamente y sin ficción alguna. Ejemplos de aquellos son *Los Trabajos y los Días* de Hesíodo, las *Geórgicas* de Virgilio, las *Poéticas* de Horacio, Vida y Boileau. Seguidas veces, aquellos de poesía sólo tienen la forma; y cuando incluyen ficciones devienen verdaderos poemas con todo el rigor del término.



Parte II. Capítulo I. *Donde se establece el principio de imitación para la naturaleza y para las leyes del gusto*.

Si todo está ligado en la naturaleza por el orden, todo debe ser igual en las artes porque son imitadoras de la naturaleza. Deben tener un punto de unión donde se relacionen las partes más alejadas (*eloignées*) de suerte que una parte, una vez conocida, debe hacernos entrever las otras. El genio y el gusto tienen la misma tarea en las artes, uno creando y otro juzgando. Si es verdad que el genio produce las obras de arte a través de la imitación de la naturaleza bella, como se acaba de probar, el gusto, que juzga las producciones del genio, no debe satisfacerse si la naturaleza bella no está bien imitada. Sentimos la justeza y la verdad de esta consecuencia, pero se trata de desarrollarla. Ello lo haremos en esta parte, donde veremos qué es el gusto. Qué leyes puede presentar a las artes y que esas leyes se ajustan (*bornent*) todas a la imitación que hemos caracterizado en la primera parte.

Capítulo I. *Qué es el gusto*.

Es un buen gusto. Esta última proposición no es problemática. Aquellos que duden de ésta no son capaces de escuchar lo que ellos mismos solicitan.

Pero ¿qué es ese buen gusto? ¿Es posible que habiendo una infinidad de reglas en las artes y ejemplos en las obras de antiguos y modernos no podamos formarnos una idea clara y precisa? No es el gran número de ejemplos ni la multiplicidad de reglas que ofuscan nuestro espíritu al mostrarle las variaciones infinitas, a causa de la diferencia de los sujetos tratados, empezarán a fijarle a una cosa cierta de donde podemos extraer una definición justa. Es el buen gusto, que es bueno solamente. ¿En qué consiste, de qué depende? ¿Es el objeto o el genio que se ejercita en el objeto? ¿Tiene o no reglas? ¿Es el espíritu sólo su órgano, o lo es el corazón, o ambos? Cuántas preguntas de esto tan conocido y jamás claramente explicado. Se diría que los antiguos no tuvieron dificultad alguna para encontrarlo, y que los modernos, por el contrario, no pueden sino por azar asirlo. Parecen sentir vergüenza de seguir un camino que consideran demasiado estrecho para sus miras. Difícilmente evitan pagar cierto tributo a alguno de los dos extremos. Hay afectación en el que bien escribe, y negligencia en el que lo hace con facilidad. En lugar de ello, en los mencionados antiguos, parece que es como un genio bueno que los lleva de la mano, caminan sin dolor ni inquietudes como si no pudieran ir a otro lado. ¿Cuál será la razón de ello? Acaso sea que los antiguos no tomaron otro modelo que la naturaleza misma, ni otro guía que el gusto solo; y que los modernos se proponen por modelos las obras de los primeros que imitaron. Temiendo herir las reglas establecidas, sus propias creaciones han degenerado y retienen un cierto aire de constricción que traiciona el quehacer artístico y deja todo lo ventajoso en la naturaleza solamente.

Es sólo al gusto al que deben pertenecer las obras maestras y dotar al arte de ese aire de libertad que siempre le da gran mérito. Hemos hablado suficiente de la naturaleza y de los ejemplos que da al genio. Resta examinar al gusto y sus leyes. Intentemos conocerlo por sí mismo al buscar su principio; después consideraremos las reglas que prescribe a las bellas artes.

El gusto es en las artes lo que la inteligencia es en las ciencias. Sus funciones – no sus objetos- tienen una gran analogía tal que el uno puede servir para explicar al otro. La verdad es el objeto de las ciencias,

y el bien y lo bello el del arte. Dos términos que se acercan mucho en sus definiciones al examinarlos de cerca. La inteligencia considera lo que los objetos son en ellos mismo, su esencia, sin relacionarlos con nosotros. El gusto se ocupa de esos mismos objetos con relación a nosotros. Hay personas cuyo espíritu es falaz al creer ver lo verdadero en donde no se encuentra realmente. También hay aquellos cuyo gusto es falso, pues creen sentir lo bueno o lo malo erróneamente.

Una inteligencia es perfecta cuando ve claramente (*sans nuages*) y distingue sin error lo verdadero de lo falso, la probabilidad de la evidencia. El gusto es perfecto cuando, con una impresión distinta, siente lo bueno y lo malo, lo excelente de lo mediocre si confundir ni tomarlos al uno por el otro jamás. Puedo definir a la inteligencia como la capacidad de conocer lo verdadero y lo falso, y de distinguirlos mutuamente. El gusto, la facilidad de sentír lo bueno, lo malo y lo mediocre, además de distinguirles con certeza. De esta manera, verdadero y bueno, conocimiento y gusto, abarcan todos los objetos para nosotros y todas nuestras operaciones. Ellos son nuestras artes y ciencias.

Dejo a la metafísica profunda el desenredar los resortes secretos de nuestra alma y los principios con que opera. No es necesario introducirse en aquellas dificultades especulativas, donde se es tanto oscuro como sublime. Aquí se parte de un principio que nadie negaría. Nuestra alma conoce, y eso que conoce le produce un sentimiento. El conocimiento es una luz, el sentimiento aquello que la agita. Uno aclara, el otro conmueve (*échauffe*), uno hace ver el objeto y el otro nos lleva a él. El gusto es, entonces, un sentimiento. Y como en las materias aquí tratadas, aquel sentimiento tiene por objeto las obras de arte. Y como las artes, como se ha dicho, no son sino imitación de la naturaleza bella, el gusto ha de ser el sentimiento que nos advierte si aquella bella naturaleza se encuentra idóneamente imitada. Esto lo desarrollaremos mejor en un momento.

Sea que el sentimiento parece partir bruscamente y como un ciego, siempre está precedido de un claro de luz por el que descubrimos las cualidades del objeto. Es necesario que se taña la cuerda antes de producir el sonido, pero esta operación es tan rápida que no nos damos cuenta: y que la razón, cuando mira hacia el sentimiento, tiene grandes dificultades para reconocer la causa. Es quizás por esta razón que la superioridad de los antiguos sobre los modernos es tan difícil de determinar. Es el gusto el que debe juzgar, y en su tribunal sentimos más de lo que probamos.

Capítulo 2. *El objeto del gusto no puede ser sino la naturaleza*. Pruebas del razonamiento.

Nuestra alma está hecha para conocer la verdad y amar lo bueno. Y como hay una proporción natural entre ella y sus objetos, no puede rehusar su impresión. La despiertan y ponen en movimiento. Una proporción geométrica bien entendida gana necesariamente nuestra opinión acerca de su verdad. De la misma manera acerca del gusto, es nuestro corazón el que nos lleva casi sin nosotros mismos, y nada es tan fácil de amar como aquello que está hecho para serlo. Esta inclinación tan fuertemente marcada, es prueba de que no es ni el capricho ni el azar el que nos guía en nuestros conocimientos y nuestros gustos. Todo está regulado por reglas inmutables. Cada facultad de nuestra alma tiene un fundamento legítimo al que debe cernirse para mantenerse dentro del orden. El gusto que se ejercita en las artes no es un gusto artificial, es una parte que nace con nosotros mismos y cuyo oficio es llevarnos hacia aquello que es bueno. El conocimiento le precede, es la antorcha. Pero ¿de qué nos serviría conocer si nos fuese indiferente al gusto? La naturaleza es demasiado prudente para separar estas dos partes y dándonos la facultad de conocer no puede rehusar darnos aquella de sentir las relaciones del objeto conocido con nuestra utilidad y de ser atraídos por ese sentimiento. Es aquel sentimiento que llamamos el gusto natural porque es la naturaleza la que nos lo ha dado. Mas, ¿por qué nos lo ha dado? ¿Acaso para juzgar las artes que ella misma no realizó? No, sino para juzgar las cosas naturales en relación con nuestros placeres y necesidades. La industria humana ha inventado las bellas artes sobre el modelo de la naturaleza y esas artes son objeto del placer que es, en la vida, una necesidad de segundo orden. La semejanza de las artes y la naturaleza, la conformidad de su fin (*but*) parecía exigir que el gusto natural fuera también el juez de las artes. Es reconocido sin ninguna contradicción que las artes devendrían para el gusto nuevos sujetos que, si me es permitido así referirlo, se alinean pacíficamente bajo su jurisdicción sin que le obliguen a realizar cambio alguno en sus reglas. El gusto es constante y no espera de las artes su aprobación hasta

que le hagan experimentar la misma impresión que aquella de la naturaleza; y las bellas artes no encontraran dicha aprobación más que a ese precio.

Además, como la imaginación de los hombres sabe crear seres que pueden ser más perfectos que aquellos de la naturaleza, el gusto se ha establecido con más predilección en las artes para reinar con mayor fuerza y claridad. Elevándolas y perfeccionándolas, se ha elevado y perfeccionado él mismo sin cambiar su naturaleza. Se ha vuelto más fino, delicado y perfecto en las artes que cuando juzgaba a la sola naturaleza.

Pero esta perfección no cambia en nada la esencia; es ésta siempre la misma que lo era antaño, independiente del capricho y teniendo como objeto lo bueno, sea el arte o la naturaleza quien se lo ofrezca, pues esa es su función. Si toma a veces lo falso por lo verdadero es por ignorancia que le conduce al prejuicio. Es la razón la que lo aclara y prepara los caminos. Si los hombres fuesen suficientemente atentos para reconocer lo bueno por su propio gusto natural e intentaran entenderlo, desarrollarlo y agudizarlo por las observaciones, comparaciones y reflexiones tendrían una regla invariable e infalible para juzgar las artes. Pero la mayoría tienen muchos prejuicios y no pueden oír la voz de la naturaleza en tan grande confusión. Toman el gusto falso por el verdadero, le dan ese nombre y lo ejercitan impunemente. Sin embargo, la naturaleza tiene tanta fortaleza que si, por azar, alguien con gusto depurado se opone al error, con frecuencia retorna sus derechos al gusto natural.

Se le ve de vez en vez. El pueblo escucha la reclamación de un puñado de inconformes, y duda de lo establecido. ¿O es la autoridad de los hombres y no la voz de la naturaleza la que opera dichos cambios? Todos los hombres se encuentran, casi al unísono, del lado del corazón. Aquellos que hablan desde ese extremo, no hacen sino representarse a sí mismos. Se les aplaude porque cada uno se reconoce en lo representado. Si un hombre con el gusto esquicito pusiese atención a la impresión que sobre él causa una obra de arte, que sintiese distintamente y se pronunciase acerca de ella, no hay posibilidad de que los otros hombres no suscribiesen su juicio dado. Experimentan el mismo sentimiento que él, y aunque no fuese en el mismo grado, sí sería de la misma especie. Sea que tuviesen prejuicios y terrible gusto, se someterían y secretamente darían homenaje a la naturaleza.

Capítulo 3. *Pruebas tomadas de la historia misma del gusto.*

El gusto en el arte ha tenido su comienzo, progreso y sus revoluciones. Su historia, de un cabo al otro, nos muestra lo que es y de lo que depende. Hubo un tiempo en que el hombre sólo se ocupaban de sostenerse o de defender su vida no siendo sino trabajadores o soldados, sin ley, sin paz, sin costumbres; su sociedad llena de conjuraciones. No fue ahí, en ese tiempo de problemas y tinieblas que se puede ver florecer a las bellas artes. Sentimos por su carácter, que son éstas las hijas de la abundancia y de la paz. Por una experiencia funesta, se supo que no había sino la virtud y la justicia para hacer feliz al género humano. Empezamos a disfrutar de la protección de las leyes. El primer movimiento del corazón fue por la dicha (*joie*). Se dedicaron a los placeres que suceden a la inocencia. El canto y la danza fueron las primeras expresiones del sentimiento. Luego el ocio, la ocasión, la necesidad y el azar dan la idea de otras artes, y el camino se abre. Los hombres se afinaron para la sociedad y pensaron que valían más por el espíritu que por el cuerpo; hubo hombres maravillosos que voltearon los ojos a la naturaleza. Admiraron ese orden magnífico en una variedad infinita, las relaciones magníficas de los medios con los fines, de partes con el todo, de causas con los efectos. Sintieron que la naturaleza era simple en sus caminos aunque en modo alguno siendo monótona; rica en sus parajes pero sin obscenidad (*affectation*), regular en sus planes, fecunda en impulsos, pero sin errar en sus reglas. Lo sintieron tal vez sin tener una idea clara, pero ese sentimiento fue suficiente para guiarlos hasta cierto punto y prepararlos para otros conocimientos.

Después de contemplar a la naturaleza, se considera a sí mismo. Reconoce que hay un gusto nato para las relaciones observadas que le han cautivado (*touchher*) agradablemente. Comprende que el orden, la variedad, la proporción trazada con tanta claridad en las obras de la naturaleza no deben solamente elevarnos al conocimiento de una inteligencia suprema, sino que pueden ser vistos como lecciones de conducta y vueltos en beneficio de la sociedad humana. Así fue que las artes salieron de la naturaleza. Hasta aquel entonces, todos sus elementos se encontraban confundidos y dispersos como en un caos; solamente se le hacía caso sospechado por una especie de instinto. Empezamos a deshilvanar ciertos principios. Se propusieron tentativas que redundaron en bocetos. Pero era demasiado, no era sencillo

encontrar aquello de lo cual no se tenía una idea cierta aun buscándolo. ¿Quién hubiera creído que la sombra de un cuerpo, rodeada por un trazo simple, podría devenir un cuadro de Apelle; que acentos inarticulados pudieran dar nacimiento a la música tal cual la conocemos hoy? El trayecto es inmenso. ¿Cuántos esfuerzos infructuosos, de búsquedas vanas e intentos sin éxito? Disfrutamos de su trabajo.

Las artes nacientes son como los hombres; es necesario formarles de nuevo educándoles. Salían de la barbarie; eran imitación, es cierto, pero una imitación grosera y de la naturaleza grosera. Todo el arte era imitar aquello que veían y sentían, no sabían elegir. La confusión reinaba entre los diseños, las composiciones o la uniformidad de las partes, el exceso, la rareza, la obscenidad en los ornamentos; un aglomerado de materiales más allá que un verdadero edificio; pero se imitaba.

Los griegos, dotados de un especial (*heureux*) genio, retomaron con certeza los trazos esenciales y capitales de la naturaleza. Se percataron de que no era suficiente imitar, sino también elegir. Hasta ellos, las obras de arte no eran sobresalientes salvo, acaso, por la inmensidad del material y de la empresa. Eran obras de titanes. Pero los griegos, más claros ellos mismos, sintieron que era más bello encantar al espíritu que asombrar a los ojos. Consideraron que la unidad, variedad y proporción debían ser los fundamentos de todas las artes. Y con aquel basamento tan bello, justo y conforme a las leyes del gusto y del sentimiento, con ellos se vive que el lienzo tomó los relieves y los colores de la naturaleza; el bronce y el mármol fueron animados por el cincel. Música, poesía, elocuencia y arquitectura, encararían también con ellos el milagro. Y como la idea de la perfección, común a todas las artes, se fija en aquél bello siglo, se abrieron paso al mismo tiempo obras maestras en casi todos los géneros, que después servirían de modelo a las naciones civilizadas. Fue aquel el primer triunfo de las artes.

Roma devino discípula de Atenas. Conoció todas las maravillas de Grecia y las imitó. Se hizo estimar tanto por obras de buen gusto como se hacían temer por medio de las armas. Todos los pueblos le aplaudían, y su aprobación hizo ver que los griegos, imitados por los romanos, eran el mejor modelo y que sus reglas no habían sido extraídas sino de la naturaleza misma.

Acaece la revolución del universo. Europa entera es inundada por bárbaros, y las ciencias y las artes se ven envueltas en malos tiempos. Sólo queda un fatuo crepúsculo que, sin embrago, de vez en vez arrojará suficiente luz para hacer comprender que solamente espera la ocasión para volver a iluminar. Y

tal ocasión sucedió. Las artes exiliadas de Constantinopla se refugian en Italia. Despiertan en ese lugar los capullos de Horacio, Virgilio y Cicerón. Se buscó (*feuilleter*) hasta en los sepulcros aquello que habría servido de asilo a la escultura y a la pintura. Y se vio reaparecer a la antigüedad con toda su gracia y juventud, cautivando todos los corazones. Se reconocía a la naturaleza, se consultó a los antiguos encontrando reglas, principios y ejemplos. La antigüedad fue para nosotros lo que la propia naturaleza para los antiguos. Los artistas franceses e italianos no tenían más que hacer que laborar; y desde las tinieblas, reformaron sus obras sobre grandes modelos. Suprimen lo superfluo, llenan vacíos, transportan, definen, reforman el colorido; pintan inteligentemente. El gusto fue restablecido poco a poco cada día descubriendo nuevos grados de perfección (pues era fácil ser original sin dejar de seguir a la naturaleza). Con ello la admiración multiplica los talentos, la emulación les anima, y las bellas artes surgen en todos los rincones de Francia e Italia. El gusto llegó a un punto en donde esas naciones podían decir tenerlo. ¿Será acaso una fatalidad descender y reaproximarse al punto desde donde se ha partido?

Si ello es cierto, se tomará una nueva ruta. Las artes se formaron y perfeccionaron al aproximarse a la naturaleza y se corrompen y pierden queriendo sobrepasarla. Las obras teniendo por un tiempo el mismo grado de perfección y el gusto se debilitan por el hábito, recurrimos a un nuevo arte para revivirlo. Cargamos la naturaleza, la ajustamos, la ponemos al gusto de una falsa delicadeza, le ponemos laberintos (*entortille*), misterios, puntas, en una palabra, afección, que es el lado contrario a la obscenidad extrema, del que es más difícil volver que de lo obsceno mismo. Es así que las bellas artes perecen al alejarse de la naturaleza.

Siempre es con aquellos que llamamos espíritus bellos, que la decadencia inicia. Fueron más funestos para las artes que el gótico, que remató aquello iniciado por Plinio y Séneca y aquellos que los imitaron. Los franceses llegaron a un punto más alto, pero ¿acaso tuvieron un medio suficientemente fuerte para prevenir el descenso? El ejemplo del espíritu bello, tan influyente, es quizás por ello menos difícil de seguir.

Capítulo 4. *Las leyes del gusto tienen por objeto la imitación de la naturaleza bella.*

El gusto, como el genio, es una facultad natural que sólo tiene por objeto la naturaleza o aquello que se le asemeja. Transpórtenlo a la infinidad de las artes y veremos cuáles son las leyes que puede dictarles.

I. Ley general del gusto: imitar a la naturaleza.

El gusto es la voz del amor propio. Hacer sólo para disfrutar, es ávido de todo aquello que pueda procurarle algún sentimiento agradable. Como no hay nada que nos halague más que aquello que nos aproxime a nuestra propia perfección, se sigue que nuestro gusto jamás se encuentra más satisfecho que cuando nos presenta los objetos en un grado de perfección que se ajusta a nuestras ideas y promete impresiones de carácter o grado nuevo que saque al corazón de esa especie de adormecimiento donde lo tienen los objetos a los que está acostumbrado.

Es por ello que las bellas artes tienen tanto de encantador para nosotros. Qué diferencia de la emoción producida por una historia ordinaria que nos ofrece ejemplos imperfectos y comunes, y el éxtasis que nos provoca la poesía, que nos eleva a regiones encantadoras donde encontramos realizados de alguna manera los más bellos fantasmas de la imaginación. La Historia nos hace languidecer en una especie de esclavitud, y en la poesía nuestra alma disfruta complacida de su elevación y libertad.[21] De esto se sigue que el gusto no sólo pide a la bella naturaleza, sino que ésta, para el gusto, (1) tiene la más cercana relación con nuestra propia perfección, nuestras ventajas e interés. (2) Aquella que es, al mismo tiempo, la más perfecta en sí. Sigo este orden, porque es el gusto el que nos guía en este asunto, *Id generatim pulchrum est, quom tum ipsius naturae, tum nostra convenit.*

Supongamos que las reglas no existiesen, y que un artista y filósofo tuviese a su cargo el establecerlas por vez primera; el punto desde donde iniciase, sería una idea clara y precisa de aquello desde lo cual quiere dar reglas. Supongamos también que esa idea se encuentra en la definición de las artes tal como la hemos dado aquí: *las artes son la imitación de la bella naturaleza*. ¿Se preguntará en seguida cuál es el fin de esa imitación? Sentirá fácilmente que tal fin es el de complacer, conmover, estremecer (*toucher*), en una palabra, dar placer. Sabe de dónde viene y hacia dónde va, es fácil regular su marcha.

Antes de legalizar, será largamente observador. Considerará todo lo que hay, por un lado, en la naturaleza psíquica y moral: los movimientos del cuerpo y del alma, sus especies, sus grados, las variaciones, las condiciones, las situaciones. Por otro lado, estará atento a las impresiones de los objetos sobre sí mismo, qué le da placer y pena, aquello que le proporciona más o menos, el cómo, y por qué aquella impresión agradable o desagradable llega hasta él.

Observa en la naturaleza seres animados e inanimados. Dentro de los animados, observa algunos que poseen razón y otros no. Dentro de los primeros, encuentra ciertas operaciones que suponen mayores capacidades y entendimiento que anuncian mayor orden. Se dará cuenta que entre más se acerquen los objetos a él, más será tocado, entre más se alejen más le serán indiferentes. Se dará cuenta que la caída de un joven árbol le interesa más que la de una roca; la muerte de un animal que le parecía tierno y fiel más que la de un árbol desenraizado; va de proximidad en proximidad y ve que el interés crece en proporción a la cercanía que los objetos tengan con el estado que tiene él mismo. De esta primer observación, nuestro legislador concluye que la primera cualidad que deben tener los objetos que nos presentan las artes es la de interesarnos, que tengan una relación íntima con nosotros. El amor propio es el resorte de todos los placeres del corazón humano. Así, no puede haber nada más conmovedor para nosotros que la imagen de las pasiones y acciones de los hombres porque son como espejos donde nos vemos a nosotros con relaciones de diferencia o de conformidad. El observador indica en segundo lugar, que aquello que da el ejercicio y el movimiento a su espíritu y a su corazón, que extiende la esfera de sus ideas y sentimientos, tiene para él una atracción particular. No basta para el arte que los objetos sean interesantes sino que deben tener toda la perfección de que son susceptibles. Aún más cuando la misma perfección enmarca cualidades enteramente conformes a la naturaleza de nuestra alma y sus necesidades. Nuestra alma es una composición de fuerza y debilidad (*foiblesse*), quiere elevarse y agrandarse, pero hacerlo fácilmente. Quiere ejercitarse pero no demasiado. Es la doble ventaja que extrae de los objetos que el arte le presenta. Ahí encuentra la variedad, que supone el número y la diferencia de las partes, presentadas a un tiempo con posiciones, gradaciones y contrastes (aunque no se trata de mostrar a los hombres los encantos de la variedad). El espíritu se conmueve con la impresión de diferentes partes que se le presentan (*frappent*) todas juntas y cada una en particular, y multiplican así sus sentimientos e

ideas. Mas no es suficiente, debe elevarlos y extenderlos; es por eso que el arte está obligado a dar a cada una de sus partes diferentes un grado exquisito de fuerza y elegancia que les vuelva singulares y les haga parecer nuevos. Así, la variedad y la excelencia de las partes son los dos resortes que agitan nuestra alma y que le causan el placer que acompaña el movimiento y la acción. ¡Qué estado de mayor delicia de aquel de un hombre que percibe las impresiones más vivas de la pintura, la danza, la música y la poesía reunidas todas para encantarle¡ ¿Por qué tiene este placer que estar tan raramente de acuerdo con la virtud?

Aquel ejercicio de todas las facultades de nuestra alma será desagradable si las ejercita demasiado. Es necesario domesticar nuestra debilidad. La multitud de las partes nos fatigarían si no estuvieran ligadas entre ellas por la regularidad que las dispone de tal manera que las dirige un centro común que las une. Una pintura en la que ya se ha elegido el color y la actitud del rostro, si se trata de un Rafael o un Rubens, muestra al mismo tiempo los colores y los pliegues de los paños que debe representar al mismo tiempo cubriendo los cuerpos. El primer conocedor que observó el famoso torso de Roma, reconoció en él a Hércules. En la música, el primer tono hace la ley, y sea que nos parezca lejano a veces, aquello que tienen el juicio del oído sienten con facilidad que se tiene siempre como por un hijo secreto. Son las lejanías pindáricas[22] que devienen un delirio si perdiéramos de vista el punto de donde partimos y el fin hacia donde debemos llegar.

La unidad y la variedad producen la simetría y la proporción, dos cualidades que suponen la distinción y la diferencia de las partes y, al mismo tiempo, una cierta relación de conformidad entre ellas. La simetría, por así decirlo, divide en dos al objeto. Deja en medio las partes únicas y a los extremos aquellas duplicadas formando una especie de balance y de equilibrio que dotan de orden, libertad y gracia al objeto. La proporción va más lejos; entra en el detalle de las partes comparándolas entre ellas y con el todo, y pone en un punto de vista único la variedad, la unidad y el concierto agradable de aquellas

---

[22] Esta lejanía (*écart*) es bruscamente pasar de un objeto al otro del que parece ser completamente ajeno. Esos dos objetos se encuentran relacionados en el espíritu por ideas que podríamos llamar mediadoras. Pero como esas ideas pueden parecer poco importantes y antaño fáciles de suplir, el poeta puede no haberlas expresado con suficiencia, y ha presentado sin preparación al objeto. A ese vacío le llamamos lejanía.

cualidades entre sí. Tal es la extensión de la ley del gusto en relación a la elección y al arreglo de las partes de los objetos.

De ello ha de concluirse que la bella naturaleza, tal como debe ser presentada en las bellas artes, encierra todas las cualidades de lo bello y de lo bueno. Debe alagar al espíritu y ofrecernos objetos perfectos ellos mismos que extiendan y perfeccionen nuestras ideas, eso es lo bello. Debe alagar a nuestro corazón mostrándonos en esos mismos objetos intereses que nos sean caros, que tiendan a la conservación de nuestro ser, que nos hagan sentir agradable nuestra propia existencia; y es lo bueno, que reuniéndose con lo bello en el mismo objeto, le da todas las cualidades que necesita para ejercitar el perfeccionamiento a la vez de nuestro corazón y de nuestro espíritu.

Capítulo 5. *Segunda ley general del gusto. Que la bella naturaleza sea bien imitada.*

Esta ley tiene el mismo fundamento que la primera. Las artes imitan a la bella naturaleza para encantarnos, elevándonos a una esfera más perfecta que aquella en donde estamos. Pero si la imitación es imperfecta, el placer de las artes se mezcla necesariamente con displacer. Se busca lo excelente y lo perfecto, pero cuando esto se ausenta es ocasión no más que de su añoranza.

La imitación, para ser tan perfecta como puede ser, debe tener dos cualidades: la exactitud y la libertad. Una regula a la imitación y la otra la anima. Suponemos en virtud de la primera regla, que los modelos son los mejores que se puedan elegir, con buena composición y comprendidos acabadamente por el espíritu. Al llegar a este punto, la exactitud del pincel no es más que una especie de mecanismo. Los objetos se reconocen solamente cuando se encuentran revestidos con los colores con los que se encuentran por fuera.

Aquello que bien conocemos, claramente se enuncia,

Y fácilmente para nombrarlo lléganos las palabras.[23]

[23] Se trata de la última parte del primer canto del *Arte Poética* de Boileau.

Todo está acabado para la exactitud cuando el cuadro está perfectamente formado. Pero no es lo mismo para la libertad, que es más difícil de atender, pues parece opuesta a la exactitud. Seguidas veces la una no alcanza su perfección que a expensas de la otra. Parece que la naturaleza se reserva a sí misma el poder conciliarlos para hacer reconocer su superioridad. Parece siempre ingenua, anda sin estudio y sin reflexión porque es libre. Las artes al estar ligadas a un modelo, portan casi siempre las marcas de la servidumbre.

Los actores raramente se comportan en escena como lo hacen en la realidad. Un Augusto en el teatro se encuentra confundido tanto por su grandeza como por sus sentimientos. Y si en la comedia de Crispín es más verdadero, no se debe a otra cosa a que su rol se acerca más a su condición real. Así, el gran principio para imitar con libertad en las artes será persuadirnos de que estamos realmente en Trezêne, que Hipólito está muerto, y que somos realmente Theramen o.[24] La acción tendrá otro fuego y libertad.

Paulum interesse censes ex animo omnia
Ut fer natura facias, an de industria[25]

Es por esta libertad que los grandes pintores dejan a veces jugar sus pinceles en la tela, romper la simetría o desordenar alguna de las partes mínimas. Ora un negligente ornamento, ora una falla intencional. Es la ley de la imitación quien lo quiere.

En esas pequeñas faltas marcadas en la pintura
El espíritu reconoce con placer a la naturaleza.[26]

Antes de dar final al capítulo sobre la verdad de la imitación, examinemos por qué los objetos que displacen en la naturaleza son agradables en el arte. Quizás encontremos aquí una respuesta.

[24] Batteux se refiere al *Fedro* de Racine.
[25] Publio Terencio Africano. *La Andriana.* Acto IV. "¿… hay poca diferencia entre hacerlo todo con inspiración, naturalidad o hacerlo por cálculo?".
[26] Nuevamente se trata del *Arte Poética* de Boileau.

Acabamos de mencionar que las artes hacen uso de ciertas negligencias para asemejarse más a la naturaleza. Pero no es suficiente para hacernos tomarlas como la naturaleza misma. Por más real que sea un cuadro, el marco mismo lo traiciona: *in omni re procùl dubio mincit imitationem veritas*. Esta observación es por sí misma suficiente para resolver el problema del que se trata.

Para que los objetos plazcan al espíritu deben de ser ellos mismos perfectos. Los mira sin interés y, en tanto que encuentra en ellos regularidad, audacia y elegancia, se encuentra satisfecho. No es lo mismo para el corazón. No es conmovido (*tuocher*) sino por objetos según la relación que tienen con su propia ventaja. Es aquella la regla de su amor o su desprecio. De ello se sigue que el espíritu debe de encontrar mayor satisfacción con las obras de arte que le ofrezcan belleza, en contraste con lo que ordinariamente sucede con los objetos de la naturaleza, que siempre tienen algo de imperfectos. Y que el corazón, por el contrario, se interesa menos por los objetos artificiales que por los naturales, pues encuentra menos ventaja atendiéndoles. Esta segunda consecuencia ha de ser desarrollada.

Se ha dicho que es la verdad la que goza de mayor peso en la imitación. Pero por más cuidadosamente que sea imitada la naturaleza, el arte siempre se escapa de ella, y advierte al corazón que aquello que le ha de presentar no es sino un fantasma y nada real. Es eso lo que despierta el agrado en las artes de objetos que serían desagradables en la naturaleza. En la naturaleza nos harían caer en nuestra destrucción, nos darían emoción acompañada de la visión de un peligro real, y como la emoción nos place por ella misma y la realidad del peligro nos displace, hay que separar esas dos partes de la misma impresión. Es eso lo que logra el arte, al presentarlos el objeto temible, pero dejándose ver como tal, para darnos con este medio el placer de la emoción sin mezcla alguna con lo desagradable. Y si sucede alguna vez por algún afortunado esfuerzo del arte, el que sea éste tomado por la naturaleza misma, que represente, v.g., una serpiente suficientemente bien como para ser ocasión de alarma de un peligro verdadero, tal terror es seguido de un retorno hilarante, en donde el alma disfruta de su liberación como de un bien real. Así, la imitación es siempre una fuente del encanto. Atempera la emoción cuyo exceso sería desagradable. Es ella la que redime (*dédommage*) al corazón que ha sufrido un exceso.

Este mismo efecto de la imitación, tan ventajoso para los objetos desagradables, se torna completamente en contra con los objetos agradables por la misma razón. Las impresione son imprecisas. Cuando una

obra de arte se coloca al lado de un objeto agradable, hace conocer su falsedad. Si se encuentra suficientemente bien imitado para parecer verdadero, como para que el corazón disfrute un instante de un bien real, el retorno que le sigue rompe el encanto y deja al corazón más triste que en su primer estado. Así, el corazón debe de encontrar menos contento con los objetos agradables en el arte que con los desagradables. Vemos así también que los artistas triunfan con mucha mayor facilidad en los unos que en los otros. En el momento en que los actores llegan a una felicidad constante, les abandonamos. Y si nos conmueve su felicidad en ciertas escenas que pasan rápidamente, es porque vienen de una situación de peligro o están por entrar en una. Es cierto que hay en el arte imágenes jocosas que encantan. Pero nos darían incomparablemente más placer de ser en verdad realizadas. Al contrario, la pintura que nos llena de un terror agradable, ocasionaría horror en la realidad.

Solamente he dicho una parte de las ventajas de los objetos tristes en las artes, cuya explicación se encuentra en la naturaleza humana, quienes habiendo nacido débiles y desafortunados, son susceptibles al miedo y a la tristeza. Pero no es mi objetivo explicar aquí todas las razones que pueden tener los artistas para elegir tal tipo de objetos. Me es suficiente con hacer ver que es la imitación la que da a las artes la posibilidad de tomar ventaja de esa disposición que es desventajosa en la naturaleza.

Capítulo 6. *Que hay reglas particulares para cada obra y que el gusto no las encuentra sino en la naturaleza.*

El gusto es un conocimiento de reglas a través del sentimiento. Esa manera de conocerlas es más fina y segura que la del espíritu. Sin aquel, todas las luces del espíritu son casi inútiles para aquel que quiere componer. Puede conocerse el arte de la geometría y conocer sus leyes, trazar un plano general. Pero en un plano con ciertas irregularidades, muéstrese el plan que mejor le convenga considerando tiempo y personas, y vuestra especulación se desconcierta.

Conozco que el exordio de un discurso debe de ser claro, modesto e interesante, pero a la hora de aplicar la regla, ¿quién me dirá si mis pensamientos, expresiones y estilo se acoplan a la regla? ¿Quién me dirá dónde debo comenzar, acabar y poner una imagen? ¿El ejemplo de los grandes maestros? El sujeto del

discurso es siempre nuevo y, de no ser así, lo son las circunstancias. Aún más, habéis realizado una obra excelente que los conocedores han aprobado; espíritu y corazón se contentan con ella por igual ¿es suficiente, será modelo para otras obras? No, la materia ha cambiado. Allá Edipo muere de dolor, acá Orestes toma venganza. Se quedan solamente con los puntos fundamentales, el orden y la simetría, pero falta otra disposición, otro tono, otras reglas particulares que sean tomadas del fondo mismo del sujeto. El genio puede encontrarlas y presentarlas al artista, pero ¿quién las elegirá y las asirá? El gusto solo. Es él quien será el ordenador y casi el hacedor.

Son las reglas particulares lo que hace a una obra algo extraordinario. ¿En dónde encontrarlas? Vos sois poeta, pintor o músico, vos tenéis un talento sobrenatural. *Ingenium ac mens divinior*. Sabéis interrogar al gran maestro, y si queréis encontrar las reglas a ejecutar,

Respicere exemplar morum vitaque jubebo.[27]

Es el gran libro sobre el que hay que saber leer, la naturaleza, y si no sabéis leerlo por sí mismos les diría: *retiraos, el lugar es sagrado*. Pero si el amor a la gloria os resulta demasiado preciado, al menos dejad el quehacer de las obras a aquellos que han sabido mirar. El sentimiento solo os hará descubrir aquello que se ha ocultado a las búsquedas de vuestro espíritu. Regresad a los antiguos e imitadles si a la naturaleza no podéis hacerlo.

¡Qué! ¿Siempre imitar, dirías, siempre ser esclavo? Creed, hacedle como Homero, Milton o Corneille, montaos sobre el sacro andamiaje para pronunciar oráculos. ¿El dios es sordo y no escucha vuestras voces? Degradaos a ser admirador de aquellos, como nosotros, y recordad que un pequeño número es suficiente para crear los modelos para el resto del género humano.

Se conocen ya la naturaleza del gusto y sus leyes. Como se acaba de ver, se encuentran enteramente de acuerdo con la naturaleza y el genio. No se trata sino de aplicar detalladamente a los diferentes tipos de arte. Pero permítaseme detenerme en este punto para plantear otras consecuencias de aquello que se ha dicho sobre el gusto, que no pueden ser éstas extrañas a nuestro sujeto.

[27] Horacio. *Arte Poética.* v.317. “Manténgase el gran original (de la naturaleza) a la vista”

Capítulo 7. *Primera consecuencia. Que sólo hay un buen gusto en general y que puede haber muchos en particular.*

La primer parte de esta consecuencia se prueba por todo lo que precede. La naturaleza es el único objeto del gusto y el único buen gusto es el de la naturaleza. Las artes mismas no pueden ser perfectas sino representando a la naturaleza; entonces, el gusto que en ellas reina ha de ser el mismo que en la naturaleza. En general, no puede haber más que un solo gusto, aquel que aprueba la bella naturaleza. Todos aquellos que no le aprueban o acatan, son necesariamente gustos malos.

Sin embargo, vemos gustos diferentes en hombres y naciones que tienen la reputación de ser claros y puros. ¿Habremos de ser suficientemente soberbios como para preferir el nuestro y condenar el de los otros? Sería una temeridad y una injusticia, porque los gustos particulares pueden ser diferentes e incluso opuestos, pero no dejan de ser buenos en sí. La razón es la riqueza de la naturaleza y las fronteras del corazón y del espíritu humano.

La naturaleza es infinitamente rica en objetos, y cada uno de esos objetos puede ser considerado de maneras infinitas, y sin embargo, todas reguladas y ordenadas a la naturaleza y al buen gusto. Un solo objeto puede estar representado desde una infinidad de perspectivas y, sin embargo, ser todas ellas reguladas y conforme a la naturaleza y al buen gusto.

Imaginemos un modelo puesto en una sala de diseño. El artista puede imitarle desde cualquiera de los puntos de vista que tenga. Cambiar la posición o los gestos ofrece un nuevo orden en los trazos y combinaciones ofrecidas a aquel que diseña. Y como la posición del modelo puede variar hasta el infinito, y las variaciones pueden también multiplicarse con los puntos de vista que son asimismo infinitos, se sigue que el mismo objeto puede ser representado de infinitas maneras y, sin embargo, todas ellas regulares y conforme a la naturaleza y al buen gusto.

Cicerón trató la conjuración de Catilina como cónsul orador; con toda la majestuosidad y la fuerza de la elocuencia junto con la autoridad. Prueba, pinta, exagera; sus palabras son trazos de fuego. Salustio se encuentra en otro punto de vista. Es un historiador que considera el evento sin pasión. Su escrito es una exposición simple que no inspira otro interés que el de los hechos simples.

La música italiana y la francesa tienen cada una su carácter, no son la una o la otra buenas o malas. Son dos hermanas o, más bien, dos caras del mismo objeto. Vayamos un poco más lejos. Hay en la naturaleza infinidad de diseños que conocemos, pero hay también multitudes que no conocemos. No arriesgamos nada al atribuirle todo lo que concebimos como posible según las leyes ordinarias. *Id est maximé naturale*, diría Quintiliano, *quod fieri natura optimè patitur*. Podemos formar en el espíritu seres que no existen y que son naturales. Podemos acercar lo separado y separar lo unido por la naturaleza. Ella se presta, a condición de respetar sus reglas fundamentales; a que no se unan las serpientes y las aves, ni los corderos con los tigres. Los monstruos son terribles en la naturaleza y risibles en el arte. Es suficiente pintar aquello que es verosímil; no podemos llevar a un poeta más lejos.

Que Teócrito haya pintado la inocencia risueña, que Virgilio le haya ajustado algo de elegancia y galantería. Ello no era ley para Fontenelle. A él le fue permitido ir más lejos. Supo unir la delicadeza y el espíritu con algunas guirnaldas campestres. Llenó su objeto. No hay sino que recordar el nombre de su obra, que hubo de ser diferente de aquellas de Virgilio y Teócrito. Su idea es bella, el plan ingenioso, nada más delicado que su ejecución. Pero le dotó de un nombre que nos confunde. He ahí la riqueza de la naturaleza, me parece.

¿Puede el mismo hombre hacer uso de todos sus tesoros a la vez? La multiplicidad distrae e impide. Es por ello que la naturaleza, provisionando a todo el género humano, debía distribuir a cada hombre una porción de gusto que le determinase para ciertos objetos. Es lo que ha hecho formando sus órganos, de modo que se dirigiese hacia una parte más que hacia el todo. Las almas bien formadas tienen un gusto general por todo lo natural, y al mismo tiempo un amor de preferencia que les une con ciertos objetos particulares; y es ese amor el que fija y conserva los talentos.

Es permitido a cada cual tener su propio gusto a condición de que lo sea por una de las partes de la naturaleza. Que los unos amen la comicidad y los otros lo serio; aquellos lo inocente y éstos los grande y majestuoso. Todo ello está en la naturaleza y se exaltan con sus contrastes. Hay hombres suficientemente afortunados como para abarcarlos casi todos. Los objetos mismos le marcan el tono de sus sentimientos. Aman lo serio en un personaje grave y lo hilarante en uno bromista. Con igual facilidad lloran ante una

tragedia como ríen ante una comedia. Pero no se me haga a mí la injusticia de limitarme dentro de ciertas estrechas fronteras. Más justo sería compadecerme.

Capítulo 8. *Segunda consecuencia. Siendo las artes imitadoras de la naturaleza, es por la comparación que debemos juzgarlas. Dos maneras de comparar*.

Si las bellas artes nos presentaran un espectáculo indiferente, una imitación fría de un objeto extraño, juzgaríamos como lo hacemos con un retrato: no haríamos sino compararlo con el modelo.[28]

Pero como están hechas para complacer, requieren del voto del corazón como del de la razón. Existe lo bello, el ideal perfecto de la poesía, de la pintura y de todas las demás artes. Podemos concebir con el espíritu la naturaleza perfecta y sin faltas de la misma manera en que Platón concibió su *República,* Jenofonte su *Monarquía y* Cicerón su *Oratoria*. Como aquella idea sería el punto fijo de perfección, los rangos de las obras serán marcados por los grados próximos a este punto. Pero si fuese necesario tener tal idea, como de hecho lo es, pero no solamente de todos los géneros, sino de todos los sujetos de cada género, ¿cuántos Aristarcos necesitaríamos?

Podemos bien seguir a un autor, y correr detrás de él dentro de su maestría hasta cierto punto. El personaje bien conocido con un vistazo nos permite contemplar trazos tan naturales e impactantes (*frappans*) que no se les puede omitir en la composición. El autor los pone en la obra. Mas emplea otros que no hemos percibido pero que les hemos reconocido por ser de la naturaleza. Con ello aumentamos nuestro gusto por tal autor. Pero hace más, nos muestra trazos que jamás hubiésemos considerado como posibles y nos fuerza a aprobarlos por la simple razón de que son naturales. Es un Corneille que dibuja de memoria con recuerdos secretos de la sublime naturaleza. Todo le reconocemos y le admiramos. Nos eleva con él y nos lleva hasta la esfera que habita. ¿Quién sería suficientemente audaz como para decir

[2828] No se quiere decir con ello que el único mérito del retrato consista en el parecido con su modelo; a menos que la palabra "parecido" no comprenda sino los trazos principales que hacen decir que un cuadro "se parece". Pero hay mucho más que la pintura emplea o puede emplear con el fin de que la obra pudiese ser tomada por la naturaleza misma.

que existen aún mayores alturas? Que el poeta se haya quedado a medio camino, que no haya tenido las alas suficientemente fuertes como para llegar hasta el final; hay que saber medir el alcance de la mirada.

"Esta obra tiene defectos". Se trata de un juicio que se encuentra al alcance de la mayoría. Pero aquel que dice "esta obra no posee todas las bellezas de las que es susceptible" es otro reservado para los espíritus del primer orden. Se siente, después de lo dicho, la diferencia entre el uno y el otro. Para el primero es suficiente con comparar la obra con las ideas ordinarias que tenemos siempre con nosotros al querer juzgar al arte y que nos ofrecen al menos bocetos a partir de los cuales podemos reconocer las principales fallas de la ejecución. En el segundo caso, es menester haber comprendido toda la extensión posible del arte presente en el personaje elegido por el autor; posibilidad sólo a los grandes genios otorgada.

Hay otra forma de comparación que no es la del arte con la bella naturaleza. Es aquella de las diferentes impresiones que producen en nosotros diferentes obras del mismo arte. Es una comparación que se hace sólo por el gusto, en tanto que el otro se lo hace por el espíritu. Pero como la decisión del gusto, así como del espíritu, dependen de la imitación y por la cualidad de los objetos imitados[29], tenemos en esa decisión del gusto aquella del espíritu mismo.

Leo las *Sátiras* de Despréaux. La primera me produce placer; este sentimiento prueba que es buena; pero no prueba que sea excelente. Continúo y mi placer aumenta en la medida en que avanzo. El genio del autor se eleva más y más hasta que en la novena, mi gusto se eleva con él. El autor no pudo elevarse más alto y mi gusto queda en el mismo punto que su genio. Así, el grado de sentimiento que aquella sátira me haya producido es mi regla para juzgar las demás sátiras.

Se tiene la idea de una tragedia perfecta. No hay duda de que no es aquella que toca más vivamente y por más tiempo al espectador. Léase el menos perfecto de todos los Edipos que existen. Al leerla os ha tocado. Tomad otra hasta arribar a Sófocles, que se considera como la obra maestra de la musa trágica y el modelo mismo de la regla. Habréis reconocido en una que os disuade, en otra declamaciones que os dejan frío, o un estilo engreído y una falsa majestuosidad, bellezas forzadas o tomadas en préstamo. Por otra parte, habéis leído en Sófocles una acción que marcha casi sola y sin arte. Habréis sentido la

[29] Véanse los capítulos 4 y 5.

emoción que crece en cada escena, el estilo noble y sabio que se eleva sin distraeros. Seréis disuadido por la mala fortuna de Edipo: le lloraréis y amaréis vuestro dolor. Recordad, luego, la especie y grado de sentimiento que habéis probado: será aquella, de ahora en adelante, vuestra regla. Si otro autor fuese suficientemente afortunado para ajustarse a aquello, vuestro gusto devendrá más exquisito y elevado. Pero en la espera de aquello, será con tal regla que mediréis a las demás tragedias, y serán buenas o malas según el grado de proximidad o lejanía que tuviesen con aquel patrón de medida y la secuela de sentimientos que habéis experimentado.

Demos otro paso. Intentemos aproximarnos a ese bello ideal que es la suprema ley. Leamos las más excelsas obras de un mismo género. Seremos conmovidos por el entusiasmo de Homero, por la sabiduría y precisión de Virgilio, Corneille nos elevará por su nobleza y Racine por los encantos de su dulzura. Hagamos una feliz combinación de las cualidades únicas de aquellos grandes hombres: formaremos un modelo ideal superior a todo lo que es, y ese modelo será la regla soberana e infalible de todas nuestras decisiones. Es así como los estoicos conocieron la sabiduría humana, a partir de aquella que ellos imaginaron, y que encontrase Juvenal con los más grandes poetas, por debajo de la idea que él pudo conocer de la poesía a través de aquel sentimiento que sus palabras no pueden expresar.

Qualem nequeo monstrare, & sentido tantùm.[30]

Capítulo 9. *Tercera consecuencia. El gusto de la naturaleza, al ser el mismo que el del arte, hay un sólo gusto que se extiende a todo, incluso en las costumbres.*

El espíritu aprehende fácilmente la justeza de esta consecuencia. En efecto, al poner los ojos sobre la historia de las naciones, veremos a la humanidad y las virtudes civiles siguiendo a las bellas artes. Es por ello que Atenas fue la escuela de la delicadeza y Roma, a pesar de su original ferocidad, mostraba dulzura. Que todos los pueblos, en proporción con el comercio que hayan tenido con las musas, devienen

[30] Juvenal*, Sátiras.* VII v.56. “Aquel que no puedo nombrar y solamente imagino”.

más sensibles o bienhechores. Incluso las más groseras miradas, contemplando cada día las obras maestras de la pintura y la escultura, edifican sus ciudades con maestría; los genios menos dispuestos a la virtud y a la gracia, a fuerza de la lectura de obras pensadas noblemente y delicadamente expresadas, adquieren un hábito de orden, nobleza y delicadeza ellos mismos. Si en la historia han aparecido virtudes, ¿por qué la prudencia de Ulises y el valor de Aquiles no habrán de ser los faros? ¿Por qué la gracia de Anacreón o de Bión no habrían de pacificar nuestras costumbres? ¿Por qué en tantos espectáculos, en donde lo noble se hermana lo la gracia, no nos habrían de dar el gusto por lo bello, decente y delicado?[31]

Nuestros padres aplaudían ante las representaciones cómicas de los santos misterios, que un campesino de hoy en día encontraría indecentes. El gusto progresa, y el espectador se deja elevar poco a poco por los ejemplos. A fuerza de ver, nos vamos formando sobre lo que contemplamos. Los grandes artistas exponen en sus obras a la naturaleza bella; aquellos con cierta educación habrán de aprobarlas como el pueblo disfrutarlas. Aplicamos el modelo sin pensarlo; disminuimos poco a poco lo que sobra y ajustamos lo que falta: atraviesa hasta el espíritu. Queremos que al expresar nuestros pensamientos, parezcan justos, naturales y propios para merecer la estima de los otros. El corazón, igualmente, se forma y construye; queremos parecer buenos, simples y correctos. En pocas palabras, queremos que la civilidad se anuncie en una expresión viva y graciosa, igualmente lejana de lo grotesco y de la fuerte afectación. Vicios igualmente contrarios al gusto, sea en las costumbres o en el arte. Porque el gusto tiene, por doquier, las mismas reglas. Busca que eliminemos todo aquello que puede dar una expresión nefasta y conserva lo que resulte en agrado. He ahí la regla general. Resta a cada uno estudiarle según su alcance y extraer las consecuencias propias para la práctica. Entre más lejos lo llevemos, más tendrá finura y extensión el gusto.

De practicar la religión cristiana como se la cree, aquella haría, en un solo momento, lo que las artes sólo pueden imperfectamente y después de largos años o, incluso, siglos. Un perfecto cristiano es un

[31] Dice Plutarco que un hombre que desde su infancia hubiese aprendido la verdadera música así como debe ser enseñada a la juventud, ha de tener un gusto amigo de lo bueno y, en consecuencia, enemigo de lo malo, incluso en los asuntos ajenos a la música. Nunca deshonrará con una bajeza, será igualmente útil a su patria como ordenado en su vida privada. No habrá suya acción o palabra que dejen de ser mesuradas, ni que en toda circunstancia de tiempo y lugar tengan el carácter de la decencia, la moderación y el orden.

ciudadano perfecto. Funda a la virtud misma, no perjudica a nadie sino que busca a todos complacer (*obliguer*) a través de todos los medios posibles. Pero como la mayoría sólo es cristiano de espíritu[32], es muy ventajoso para la vida civil que nos inspiremos en hombres con sentimientos relacionados con la caridad evangélica. Como estos sentimientos se comunican por las artes, que son imitación de la naturaleza, nos aproximan a ella presentándonos modelos de simplicidad y corrección, de un bien que se extiende, por igual, a todos los hombres.

Capítulo 10. *Cuarta consecuencia. Cuán importante es formar el gusto y cómo hacerlo.*

No puede haber felicidad para el hombre hasta que sus gustos se encuentren en conformidad con su razón. Un corazón que se revele contra las luces del espíritu, un espíritu que condene los movimientos del corazón, no pueden producir sino una suerte de guerra intestina que envenena todos los momentos de la vida. Para asegurar el acuerdo de estas dos partes del alma, debemos atender a la formación del gusto[33] como lo hacemos con la formación de la razón. Como ésta raramente pierde sus derechos y se explica casi siempre con suficiencia, aunque no se la escuche, parece que el gusto debería merecer la primera y más grande atención. Más aún por ser el más expuesto a la corrupción y más difícil de sanar, además de tener la mayor influencia en nuestra conducta. El buen gusto es un amor habitual al orden. Se extiende, como ya dijimos, sobre las costumbres y sobre las obras del espíritu. La simetría de las partes entre ellas con el todo es tan necesaria en la conducta de una acción moral como lo es en un cuadro. Este amor es una virtud del alma transpuesta a todos los objetos que guardan una relación con nosotros, y que toma el nombre de gusto en menesteres de placer y virtud en las costumbres. Cuando se corrompe desde la más tierna infancia, se puede presentir suficiente cuáles han de ser las secuelas.

---

[32] El significado de la palabra “espíritu” es bastante general. No es precisamente la razón ni el conocimiento o la simple declaración, como en este pasaje se usa. Hay que entenderla a partir del contraste con lo pasional y sentimental, reino al que pertenece el gusto, el genio y la proximidad con la naturaleza. (N. del T.).

[33] Tomamos aquí el gusto de la misma manera que en capítulo precedente, es decir, en toda su gran extensión. Como un sentimiento que nos conduce a aquello que consideramos bueno o nos aleja de lo malo. De esta manera, se puede denominar gusto primeramente, pasión en su progreso y furor o locura en su exceso.

De juzgar los gustos y pasiones de los hombres menos por sus objetos y las fuerzas que mueven para alcanzarlos, y más por los conflictos que ocasionan en el alma, vemos que las edades no hacen mayor diferencia que las condiciones. La cólera de un hombre cualquiera no es menos violenta que aquella de un rey, aunque los efectos externos sean menos terribles. Un padre que desprecia o envidia la avidez de un hijo que sale de casa no es más que una chispa, es cierto, pero una chispa a la que le falta sólo materia para volverse incendio. La impresión se hace fuerte, se pliega y adhiere, y al querer borrarle, se encuentra con una resistencia de la que culpamos a la naturaleza, pero que debe de ser imputada al hábito.

En los primeros días de vida el alma, como en una prisión, está en una especie de estupidez y aburrimiento. No es ello prueba alguna de que su despertar sólo sucede cuando inicia el razonamiento. Se agita por los deseos que nacen de la necesidad. Los órganos la advierten de dar órdenes y el comercio entre el cuerpo y el alma se establece por las impresiones recíprocas del uno sobre el otro. Moldea por los sentidos, los conocimientos e ideas que son como las provisiones de la vida. Y como en esas adquisiciones el sentimiento es el que reina y el que se agita solo, debió hacer ya progresos infinitos antes de que la razón diera el primer paso. ¿Pueden ser indiferentes esos progresos que son frecuentemente contrarios a los intereses de la razón, y turban sin cesar su imperio, y tienen suficiente fuerza para hacerla su esclava o para tomarle parte de sus derechos? Y si son indiferentes, ¿hay manera de regularlos o prevenirlos? Parece que se lo cree, a juzgar por el poco cuidado que se le da de ordinario a los primeros cuatro o cinco años de la infancia. Toda la atención se centra en las necesidades del cuerpo. No nos imaginamos que es en este periodo cuando los órganos toman consistencia, lo que prepara el carácter e, incluso, los talentos; y que una parte de la conformación de los órganos depende de los estremecimientos e impresiones que haya tenido el alma.

Dado que el alma no se ejercita sino con el sentimiento, es el gusto solo el que conduce; no delibera porque la impresión presente le determina. Es el objeto solo del que toma la ley. Es menester presentarle,

en aquel periodo, una secuencia de objetos capaces de producir sentimientos agradables y dulces[34]; y disimularle todas aquellas que se hayan de evitar, antes que arrojarle a la tristeza e impaciencia. Con ello formaremos poco a poco en el hombre, desde su más tierna infancia, el hábito de la alegría, que es su felicidad propia, y aquel de la dulzura, que habría de ser la de los otros.

Cuando el hombre empieza a salir de aquel estado de servilismo ante los objetos externos, y entra en posesión de sí mismo a través de la razón y la libertad, no se piensa en otra cosa que en cultivar su espíritu. Se olvidan de igual manera del gusto. O si en él se piensa, es para destruirlo queriendo forzarlo. No se sabe que es la parte más delicada de nuestra alma, aquella que ha de ser manejada con la mayor de las artes. Se debe incluso fingir que se le sigue aunque se le busque redireccionar; y todo estará perdido si siente la mano que le cierne.

…*Tunc fallere solers*
Apossita intortos extendit regula mores.[35]

Fue grande y muy raro talento aquel que Persio tenía como maestro.

Tan pronto como un niño abre los ojos del espíritu y ve el universo, el cielo, los astros, las plantas, los animales y todo lo que le rodea e impacta, se hace mil preguntas y quiere saberlo todo. Es la naturaleza la que lo impulsa, la que lo guía, y lo guía bien. Es justo que el nuevo ciudadano que llega al mundo conozca su morada y aquello que se le tiene preparado. Habrá que seguir aquel rayo de luz, satisfacer tal curiosidad e impulsarla cada vez más con su éxito. Pero se la detiene, se la sofoca de nacimiento sustituyéndola con una triste constricción que arroja al espíritu en infructuosas labores que apagan, a veces por siempre, aquella curiosidad que la naturaleza destinó para ser el aguijón del espíritu y el germen de las ciencias.

---

[34] La alegría acompaña siempre a un corazón bienhechor. Por ella el alma, de cierta forma, se expande y esparce sobre todo aquello que la rodea la felicidad de la que goza. Por otro lado la tristeza, que corroe al corazón, también le lleva a vengar en los otros el dolor que resiente.

[35] Pasaje tomado de Persio, Sátira V, v.37, 40. "Diestro para embaucar, la regla aplicada rectifica mi moral depravada".

Al iniciar los estudios y con la idea de que sea de su agrado, se enseña justamente aquello que puede corromper a los infantes: reglas abstractas, máximas secas, principios generales de la metafísica. ¿Son acaso aquellos juegos de la infancia? Las artes se dividen en dos secciones, la especulativa y la práctica. La una puede llegar antes que la otra a condición de que no se les separe por siempre. Que no se les ofrezca por siempre aquella que se encuentra más a su alcance y que resulta más conforme con su carácter y su edad. Se trata de aquella que presenta más objetos sensibles, juegos y movimientos del espíritu. En una palabra, aquellas actividades que prometan las menores penas y mayor posibilidad de éxito.

Porque es el éxito el que alimenta al gusto; además de que el éxito y el gusto anuncian al talento. Aquellas tres cosas jamás se dan por separado. De modo que si después de haber andado un camino por cierto periodo de tiempo, en el que el espíritu no encuentra complacencia, es indicio de que no le llevará a la gloria. En vano se coaccionará; aquello no hará sino disminuir más el gusto y afeará los objetos. De no querer renunciar a este camino de manera absoluta, la única forma será la de presentarle de otra manera. Y si aun así no parece en nada complacer, será mucho más valioso abandonarle por siempre que ocasionar por la obstinación una serie de sentimientos que podrán hacer perder la alegría y la dulzura del alma; dos virtudes que ningún talento del espíritu podría sustituir.

Se puede intentar otro camino. Los talentos son tan variados como las necesidades de la vida humana. La naturaleza provee y, como bienhechora, no hay hombre al que no haya dotado de una cualidad útil que le sirva como una especie de recomendación hacia los otros hombres. Es aquella cualidad la que se debe reconocer y cultivar si se quiere ver florecer la educación. De otra forma, se irá en contra de las intenciones de la naturaleza, que resistirá constantemente el proyecto y le hace frecuentemente fracasar.



Parte 3. ***Donde el principio de imitación se verifica por su aplicación en las diferentes artes.***

Esta parte estará dividida en tres secciones en las cuales probaremos que las reglas de la poesía, la pintura, la música y la danza, son reafirmadas en la imitación de la bella naturaleza.

Sección I. El arte poético se encuentra enmarcado en la imitación de la bella naturaleza.

Capítulo 1. *Donde se refutan las opiniones contrarias al principio de imitación.*

Si las pruebas dadas hasta aquí son suficientes para fundamentar el principio de imitación, es inútil detenerse a refutar la opinión opuesta sobre la esencia de la poesía. Si ahora lo hacemos un momento, será menos por llevar a cabo tal refutación que para realizar una pequeña exposición que será suficiente para desterrar toda suerte de escrúpulos que puedan surgir en el espíritu del lector.

Algunos han pretendido que la esencia de la poesía fuese la ficción; no se trata sino de explicar el término y de convenir en su significado. Si entienden por ella fingir, o el término latino *fingere*, la palabra ficción no ha de significar otra cosa que la imitación artificial de los caracteres, costumbres,

acciones, discursos, etc. Sería la misma cosa que representar o contrahacer, opinión que entra en lo que hemos dicho. Si entienden por ella el ministro de los dioses que el poeta hace intervenir para meter en juego en su poema fuerzas secretas, es evidente que la ficción no es parte esencial de la poesía; de otra manera, la tragedia, la comedia y la mayoría de las odas dejarían de ser poemas verdaderos, lo que sería contrario a las ideas recibidas más universales. Si se refiere aquella a la vida que se les presta a cosas inanimadas, y cuerpo a cosas insensibles que les hacen hablar y querer, como las metáforas y las alegorías, la ficción es una vuelta de la poesía que puede convenir a la prosa misma. Es el lenguaje de las pasiones el que desdeña la expresión vulgar, es el adorno y no el cuerpo de la poesía. Otros creen que la poesía consta de la versificación. La gente, impactada por la medida sensible que caracteriza a la expresión poética, y que la separa de la prosa, llama poema a todo aquello que está escrito en verso: historia, física, moral, teología, las ciencias y todas las artes pertenecientes a la prosa, devienen sujetos de la poesía. El oído impactado por cadencias regulares, la imaginación encendida por algunas figuras halagadoras -y que tendrían necesidad de ser autorizadas por la licencia poética-, a veces el arte mismo del autor que, como poeta nato, comunica parte de su fuego a la seca materia que parecería resistirse a esa gracia; todo aquello seduce a los espíritus poco instruidos en la naturaleza de las cosas. Al ver solamente la forma exterior, se quedan en la corteza sin tomarse el trabajo de penetrar más allá. Vemos versos y decimos, "he ahí un poema", solamente porque no es prosa.

Este prejuicio es tan viejo como la poesía misma. Los primeros poemas fueron himnos cantados, a cuyo canto asociábamos la danza. Homero y Tito Livio nos dan la prueba. Para formar un consenso (*concert*), palabras, cantos y danza, era necesario que tuvieran una medida común que les conviniera a las tres sin la cual la armonía sería desconcertante. Esta medida era el color (*coloris*), aquello que impacta a todos los hombres. La imitación, que es el fondo y como el diseño, ha escapado a la mayor parte de los ojos que la ven sin remarcarla. Por ello esta medida no constituye jamás aquello que llamamos un bello poema.

…*Neque enim concludere versum*

Dixere esse fatis.[36]

Y si con ello bastase, la poesía no sería sino un juego de niños, un arreglo frívolo de palabras que una transposición haría desaparecer.

Tempora certa modosque & quod prius ordine

Verbum est,

Posterius facias, praeponens ultima primis.[37]

La máscara se encuentra puesta. Se reconoce la simpleza y desnudez de la prosa; con la poesía parece no suceder así. Pero no lo es en la verdadera poesía. Podemos voltear el orden, cambiar las palabras, romper la medida, pierde la armonía, cierto, pero no pierde su naturaleza. La poesía de las cosas se mantiene siempre. La reencontramos en sus miembros dispersos.

Invenias etiam disiecti membra Poëta.[38]

Ello no impide que se convenga que un poema que no se encuentre escrito en verso no sea realmente un poema. Lo hemos dicho, la medida y la armonía son los colores, sin los cuales la poesía no es sino una estampa. El cuadro representará, si lo queréis, los contornos y la forma, la luz y la sombra, pero no veremos el *coloris* perfecto del arte.

La tercera opinión es aquella que considera la esencia de la poesía en el entusiasmo. Lo hemos definido en la primera parte y marcado sus funciones, que se extienden igualmente a todas las bellas artes. Conviene también a la prosa, la pasión con todos sus grados no asciende menos a las tribunas que al teatro. Cicerón exhortaba a que el orador fuese ardiente como un rayo, vehemente como tormenta, rápido como torrente, que se precipitase, que revistiese todo con su impetuosidad. *Vehemens ut procela, excitatus ut torrens, incensus ut fulmen, tonat fulgurat, & rapidis eloquentiae fluctibus cuncta proruit & proturbat.* ¿Hay algo más dominante o violento que el entusiasmo poético? Como cuando Pericles

---

[36] Horacio, Libro I, Sátira IV, verso 40.

[37] Horacio, libro III, Sátira IV. “No ya en los versos cuando aquesto hicieres, fragmentos de poeta hallar esperes”.

[38] Horacio, Sátira I, 4, v. 40. “Extremidades de un poeta desmembrado”. Horacio hace referencia al poeta Ennio.

Retumbaba, fulminaba y sorprendía a Grecia,

¿El entusiasmo reinaba en sus discursos con menor fuerza que en las odas de Píndaro?

Pero ese gran fuego no se sostiene siempre en la oración, ¿lo hace en la poesía? De ser así, ¿cuántos verdaderos poemas dejarían de serlo? En favor del entusiasmo se cita el famoso pasaje de Horacio,

Ingenium qui sit, quid mens divinior adque os

Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.[39]

Tal pasaje no decide en modo alguno la cuestión. No se trata de la naturaleza de la poesía, sino de las cualidades del poeta perfecto. Dos cosas tan diferentes como lo son el pintor y el cuadro. Pero suponiendo que estos versos deben entenderse acerca de la naturaleza de la poesía, no establecen necesariamente la opinión de lo que aquí se trata. Aristóteles, quien hizo consistir la esencia de la poesía en la imitación, no exige menos que Horacio ese genio y ese furor divino.[40] En ese pasaje Horacio no tenía en mente definir a la poesía. Referíase solamente a una parte sin que fuera al todo. Es una de sus definiciones que no son ni completamente falsas ni completamente verdaderas, y que se emplean cuando queremos callara a aquellos indignos de una refutación seria. Y este era justamente el caso en el que se encontraba el poeta latino. Algunos censores con mérito mediocre, cuyo interés personal les había quizás animado a estar en contra de sus sátiras, le habían reprochado el ser un poeta mordaz. Horacio les responde a la manera de Sócrates, menos para instruirlos que para mostrarles su ignorancia. Los detiene desde la primera palabra y busca hacerles entender que no comprenden nada de la esencia de la poesía. Y por ello versifica de una manera que en modo alguno conviene a ese poeta que ellos llamaron mordaz. Para confirmar esta idea y aumentar al mismo tiempo el problema, cita la opinión de ciertos personajes que pusieron en cuestión si la comedia se trataba de un poema, *quídam quaesivere*.[41] Habiendo dicho

---

[39] Horacio. *Sátiras*. I, 4, v. 42. "(No pienses que es poeta). De ese nombre sólo darás la gloria al que posea genio, mente divina y voz sublime".

[40] *Cf. Poética*, cap. 17.

[41] Horacio, *Sátiras*. I, 4, v.45.

esto, es claro que Horacio no pensaba en momento alguno en definir rigurosamente a la poesía, sino solamente en señalar lo más grande y deslumbrante de la misma y que resultaba lo menos conveniente para sus sátiros. Sería, pues, un abuso el querer medir todas las especies de poesía a partir de esta pretendida definición.

Pero, se dirá, el entusiasmo y el sentimiento son una misma cosa, y el fundamento de la poesía es producir el sentimiento, de tocar y de complacer. ¿El poeta no debe comprobar en sí mismo el sentimiento que quiere producir en los otros? ¿A qué conclusión nos llevaría ello? ¿Qué el sentimiento y el entusiasmo son el fin de la poesía y serán su esencia? Sí, si queremos que la causa y el efecto, el fin y el medio, sean la misma cosa; pero aquí se trata de precisión. Atengámonos a la imitación, que es más probable que encierre al entusiasmo y a la ficción, la versificación misma, como medios necesarios para imitar perfectamente los objetos. Se ha visto ello hasta aquí, y se verá con mayor detalle en lo que sigue.

Capítulo 2. *Las divisiones de la poesía se encuentran en la imitación.*

Consistiendo la verdadera poesía esencialmente en la imitación, es en ésta en donde debe de encontrar sus diferentes formas. Los hombres adquieren el conocimiento de aquello que está afuera de ellos mismos al ver las cosas ellos mismos o al escucharlas de otros. Aquella doble manera de conocer produce la primera división de la poesía en dos especies, donde la una es dramática, en donde contemplamos cosas representadas delante o a través de discursos directos de personas que actúan (*agissent*); la otra es épica, en donde no contemplamos por nosotros mismos las acciones, sino que todo resulta relatado.

Aut agitur rei in scenis, aut acta refertur.[42]

Si de ambas especies formamos una tercera, una mezcla entre drama y épica, en donde haya espectáculo y narración, todas las reglas de esta forma estarán ya contenidas en las otras dos.

---

[42] Horacio, *Arte Poética*. v.179. "Cualquier lance en escena se reduce a representación o a narrativa".

Esta división que se funda en la manera en que la poesía muestra los objetos, es seguida por otra tomada de la cualidad de los objetos mismos que trata la poesía. Desde la divinidad misma hasta los insectos, todo aquello a lo que podemos suponerle una acción, está contenido en la poesía, ya que lo está en la imitación. Así sucede, ya que hay dioses, reyes, pueblos, animales, y el arte se place en imitarlos según sus acciones verdaderas o verosímiles. También hay operas, tragedias, comedias, pastorales y apólogos. Es la segunda división donde cada miembro puede estar aún subdividido aunque perteneciendo al mismo género.

Todas estas especies tienen sus reglas particulares, que se examinaran a detalle con relación a nosotros. Pero como las hay también reglas que a todas son comunes, sea por el fondo de las cosas, sea por la forma de estilo poético, comenzaremos por las más generales mostrando que todas se encuentran circunscritas en el ejemplo de la bella naturaleza.

Capítulo 3. *Las reglas generales de la poesía se encierran en la imitación.*

Si la naturaleza hubiese querido mostrarse a los hombres en toda su gloria, en toda su perfección posible en cada objeto, esas reglas que descubrimos con tanta pena, y seguimos con tanta timidez y peligro, hubiesen sido inútiles para la formación y el progreso de las artes. Los artistas hubiesen pintado escrupulosamente las caras que se les presentasen enfrente sin haber tenido que elegir, la imitación sola hubiese hecho toda la obra y la comparación sola daría la regla del juicio. Pero como jugó a mezclar sus trazos más bellos con una infinidad de otros tantos, hubo que hacer elecciones. Y es para hacer esta elección, que las reglas fueron inventadas y propuestas por el gusto. Hemos establecido los principios en la segunda parte. No se trata aquí sino de extraer sus consecuencias y aplicarlo a la poesía.

Primera regla de la poesía: *unir lo útil con lo agradable*. En efecto, si en la naturaleza como en las artes, las cosas nos conmueven en proporción a la relación que ellas tienen con nosotros, se sigue que aquellas

con una doble relación con nosotros[43], de agrado y de utilidad, serán más motivantes (*touchans*) que las que sólo tengan una. Es el precepto de Horacio.

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,

Lectorem delectando, pariterque monendo.[44]

El fundamento de la poesía es complacer y mover las pasiones. Pero para darnos un placer perfecto y sólido, han de ser aquellas que es importante mantener vivas, y no aquellas que son enemigas de la prudencia. Esto es, el horror al crimen, seguido del cual está la honestidad, el temor, el arrepentimiento, sin contar los otros suplicios: la compasión por los desdichados -que tiene una utilidad casi tan extensa como la humanidad misma-, la admiración de los grandes ejemplos -que dejan en el corazón el agujón de la virtud-, un amor heroico y, en consecuencia, legítimo. Son las pasiones que debe tratar la poesía, que no está hecha para fomentar la corrupción en los corazones mimados, sino para ser la delicia de las almas virtuosas. La virtud situada en ciertas circunstancias es siempre un espectáculo que conmueve (*touchant*). Hay en el fondo de los corazones más corrompidos una voz que siempre habla por aquella, y que los honestos escuchan con mucho mayor placer, encontrando en ella una prueba de perfección. Los grandes poetas no pretendían que sus obras, fruto de trabajo y desvelos, estuviesen destinados únicamente al entretenimiento de la ligereza de un espíritu vano, ni para despertar de su adormecimiento a un Midas ocioso. Si aquello fuese su fin, ¿habría grandes Homeros?

Se debe de tener una idea muy otra de sus miras. Las poesías trágicas y cómicas de los antiguos eran ejemplos de la terrible venganza de los dioses, o la justa censura de los hombres. Hacían comprender a los espectadores que, para evitar la una o la otra, no era suficiente con parecer bueno sino serlo. Las poesías de Homero y Virgilio no son novelas vanas donde el espíritu se deleita por una imaginación alienada; debemos verlas como grandes cuerpos de doctrina que contienen la historia del estado, el espíritu del gobierno, los principios fundamentales de la moral, los dogmas de la religión, los deberes de

[43] Véase el capítulo 3 de la segunda parte.

[44] Horacio, *Arte Poética*. v.342. “Mas todos con su voto contribuyen al que enseñar y deleitar procura y une la utilidad con la dulzura”.

la sociedad, todo aquello vestido de lo que la expresión y el arte han formado con mayor grandeza y riqueza, de lo más conmocionante de aquellos genios casi divinos.

La Iliada y la Eneida son cuadros de las naciones griegas y de Roma tanto como el *Avaro* de Moliere lo es para la avaricia. Y así como aquella comedia no es como un boceto realizado para recibir, con cierto orden, múltiples trazos verosímiles tomados de la sociedad, así la cólera de Aquiles y el establecimiento de Eneas en Italia, no deben ser considerados sino como la tela de un gran cuadro en donde se ha tenido la habilidad de pintar costumbres, usos, leyes y consejos disfrazados a veces con alegorías, predicciones, o a veces expresados abiertamente. Pero cambiando, de vez en vez, las circunstancias como el lugar, el tiempo o el personaje para volver el cuadro más estimulante y dar al lector el placer de buscar un momento y hacerle creer que es a él mismo al que está dirigida la enseñanza.

Anacreonte, quien era conocedor del arte de la complacencia, y quien parece no haber jamás tenido ningún otro objetivo, no ignoraba cuán importante es la mezcla de lo útil con lo agradable. Otros poetas suelen llenar con flores sus preceptos buscando disfrazar su dureza. Pero él sabía que las más bellas imágenes de las que nada se aprende, acaban por ser insulsas sin ser deleitables; que es necesaria una cierta solidez para darles fuerza, un punto penetrante; en fin, que si la prudencia necesita regocijarse con un poco de locura, ésta también debe ser sazonada con un poco de prudencia. Que al leer *el amor picado por una abeja, Marte atravesado por una flecha de amor, cupido encadenado por las musas*[45], sea claro que el poeta no ha hecho esas imágenes para instruir, ha puesto la instrucción para causar placer. Virgilio es seguramente más grande poeta que Homero. Sus cuadros son más bellos y ricos; su versificación admirable. Sin embargo, se lee más a Horacio. La principal razón de ello es que tiene hoy el mérito de ser más instructivo para nosotros que Virgilio que, probablemente, lo fue más que aquel para los romanos.

Pero ello no quiere decir que la poesía no se preste para un amable jugueteo. Las musas también ríen y fueron siempre amigas de las Gracias. Pero los pequeños poemas son para ellas más una especie de relajación que obras reales. Ellas deben otro tipo de servicios a los hombres en donde la vida no es una simple diversión perpetua. Y el ejemplo de la naturaleza, que toman por modelo, les enseña a nada de

[45] Anacreonte, Oda XL.

importancia crear sin un diseño sabio y que tienda a la perfección de aquellos para los que se trabaja. Así como imitan a la naturaleza en sus principios, gustos y movimientos, también la deben imitar en sus senderos y en la finalidad que se propone.

Segunda regla de la poesía: *que hay acción en un poema*.

Las cosas sin vida pueden entrar en la poesía, no hay duda de ello. Son tan esenciales en ella como en la naturaleza. Pero deben ser como accesorios y dependientes de otras cosas más propias y emotivas. Estas son las acciones, que siendo todas a la vez la obra del espíritu humano, de su voluntad, libertad y de sus pasiones, son como un cuadro abreviado de la naturaleza humana. Es por ello que a las grandes pinturas que muestran un paisaje desnudo, jamás les falta poner en él algunos trazos humanos. La gran razón de ello es que se pinta para los hombres.

Toda acción es un movimiento. Hay un punto de partida, un hacia dónde se quiere llegar y una ruta para hacerlo. Dos extremos y un intermedio; tres partes que pueden dar a un poema una extensión justa, según su género, para ejercitar suficientemente el espíritu, aunque no demasiado.[46] La primera parte no supone nada antes, pero exige algo después. Es aquello que Aristóteles llamaba el comienzo. La segunda supone tanto algo antes como después, es el intermedio. La tercera exige un antes sin requerir de un después, es la parte final. Una empresa, obstáculos y éxito a pesar de los obstáculos. Aquellas son las tres pastes de una acción por sí misma interesante. Es también la razón de ser de un prólogo o exposición del sujeto, un nudo y un desenlace. Es la medida ordinaria de la fuerza de nuestro espíritu y la fuente de los sentimientos agradables.

Tercera regla de la poesía: *la acción debe ser singular, una, simple y variada.*

Al no ofrecer sino acciones ordinarias, no es necesario que el genio apele a la poesía en auxilio de la naturaleza. Toda nuestra vida es acción; toda la sociedad no es sino un movimiento continuo de personas que se dirigen a ciertos fines. Si la poesía quiere atraer, ser emotiva y fijarse en la memoria, tiene que presentarnos una acción extraordinaria entre mil que no lo son. La singularidad misma consiste o en la

[46] Véase el capítulo 3 de la segunda parte.

cosa misma que se hace, como cuando Augusto en la obra de Corneille delibera con Cinna y Máximo, ambos conjurando en su contra si habrá de acabar con el imperio, o en los impulsos empleados para llegar a cierto fin, como cuando el mismo Augusto perdona a sus enemigos para desarmarlos.[47] Estos impulsos son las grandes virtudes o vicios, fineza del espíritu, una extensión de genio extraordinaria que hace dar a los eventos una vuelta diferente de aquella que deberían efectuar. Esta singularidad nos atrae porque nos da impresiones nuevas y extiende la esfera de nuestras ideas.

Pero no es suficiente con que una acción sea singular, el gusto exige además otras cualidades. Si los motivos son demasiado complicados, como en *Heráclius*[48], la intriga nos fatiga. Si son muy simples, el espíritu languidece falto de movimiento, como sucede en *Berenice* de Racine. Es necesario que la acción sea simple sin que lo sea demasiado. Si las situaciones, intereses y caracteres tienen demasiada unidad causarán disgusto. Pero si la acción es tergiversada por un evento completamente extraño o incorrectamente adherido al resto, sería un purpúreo retazo y el deguste menos vivo. El alma, una vez puesta en movimiento, no gusta en ser detenida de mala manera ni de alargar su meta. Es necesario que la acción sea al mismo tiempo variada y una, es decir, que todas sus partes, aunque sean diferentes, se incluyan mutuamente para componer un todo que parezca natural. Estas cualidades se encuentran en una acción histórica si la suponemos con toda la perfección posible; mas como no se encuentra casi nunca en la naturaleza, está reservado a la poesía darnos tal espectáculo y el placer implicado en ello.

Cuarta regla de la poesía: *los caracteres, la conducción y el número de actores.*

Hay en la naturaleza o en la sociedad, que es aquí lo mismo, acciones donde los personajes son múltiples sin necesidad. Se agitan sin consentimiento, sus caracteres están mal decididos o no lo tienen; sus operaciones son lentas y aburridas, sus pensamientos comunes, sus discursos impropios o inútiles. De suerte que si es un todo, lo es raro, irregular e informe en donde la naturaleza resulta más desfigurada que embellecida. ¿Qué diríamos de una pintura que representara a los hombres pequeños, escuálidos, débiles, así como se encuentran en la naturaleza? Los primeros artistas tuvieron necesidad de prescindir

[47] Se refiere a la obra de Corneille *Cinna o la clemencia de Augusto*, en la que el perdón es uno de los temas principales.
[48] Otra obra de Corneille.

de tantos defectos a partir de los principios de lo bello, del orden, de lo grande, de lo emotivo, y es posible que les fuese más fácil proceder por este método que por la elección de lo mejor, pues sentimos más distintamente lo malo que lo bueno.

Por esta consecuencia se decidió que (1) el número de los actores será regulado por la necesidad, no de la obra, sino de la acción.[49] La necesidad de la obra es con frecuencia la del poeta que, para llenar un vacío o eliminar un obstáculo, hace aparecer o desaparecer a un personaje sin que la verosimilitud de la acción lo exija. Es Virgilio el que arrastra a Creúsa a partir de un prodigio para dar lugar a un segundo himeneo sin el cual caería el edificio entero de su poema. Fue algún poeta moderno quien, para evitar monólogos demasiado largos o frecuentes, introduce un confidente inútil para el movimiento de la acción, o una pequeña acción episódica, para retornar o esperar a los actores sobre la acción principal; con lo que el interés se divide y, con ello, debilita.

(2) Los actores tendrán caracteres marcados que serán el principio de todas sus acciones. Sean éstos virtudes o vicios; no es ello de importancia para la poesía. Agamenón será orgulloso, Aquiles fiero, Ulises prudente; y si pecan se deberá de ser más por exceso que por defecto. Agamenón llegará hasta el ultraje, Aquiles hasta el furor, y Ulises llegará incluso hasta el engaño.

(3) Los personajes harán lo que deben hacer. Se trata de llegar al descubierto sobre los campos de Troya, habría que enviar hombres provistos de prudencia y coraje para prevenir los peligros y evitar a los incautos. Ulises y Diómedes son elegidos. El uno ve todo lo que puede ser visto por la prudencia humana; el otro realiza todo lo que es esperable por de un coraje heroico. Cada uno tiene su papel. Reconocemos a los actores en sus acciones, y es la manera bella de pintarlos.

(4) En fin, los caracteres deben ser contrastados, es decir, que cada uno ocupe un lugar con una diferencia sensible. Que ello sea mostrado de manera que la comparación les ensalce mutuamente. Hay mil ejemplos de contrastes en la poesía y la pintura. Dos hermanos en donde uno es demasiado indulgente y el otro demasiado duro; el padre avaro frente a frente con el hijo pródigo; el misántropo frente al hombre de mundo que perdona al género humano; es el viejo Príamo a los pies del joven

[49] Para hacer sentir la diferencia que hay entre la necesidad de la obra y aquella de la acción, es suficiente con revisar *Los Horacios* de Corneille. La necesidad de la acción se ciñe a tres actos, o cuatro a lo más; y la necesidad de la obra condujo al poeta hasta el quinto.

Aquiles y que besa sus manos aún manchadas con la sangre de su hijo. Si los caracteres no se diferencian por especie, deben diferenciarse por grado. Horacio y Curiacio son dos héroes y su carácter es valiente, pero el uno es más fiero, el otro más humano.

Capítulo 3. *Las reglas de la poesía de estilo están encerradas en la imitación de la naturaleza bella*

La poesía que llamamos de estilo, en oposición a aquella de las cosas que consiste en la disposición y creación de los objetos, consiste en cuatro partes: los pensamientos, las palabras, los sucesos y la armonía. Todo aquello se encuentra en la prosa, pero en las artes se trata no sólo de presentar a la naturaleza sino hacerlo con todas sus grandezas y encantos posibles. Para realizarlo, la poesía tiene derecho a ajustar el grado de perfección de sus objetos que los eleva por encima de su condición natural. Es por ello que estas partes tienen en la poesía libertad y riqueza que parecerían excesivas en el lenguaje ordinario. Son comparaciones sostenidas, metáforas aclaratorias, repeticiones vivas, apóstrofes singulares. Es la *aurora hija de del sol que abre las puertas del oriente con sus dedos de rosas*; es un río *apoyado sobre su urna en relieve, que duerme ante el río lisonjero de su onda naciente*[50]; son *los jóvenes Céfiros que alegran la pradera esmaltada*. No es una comilona, es una fiesta.

Quaesistique decent cultus magis atque colores
Insoliti, nec erit tanto ars de prensa pudori.

Estas licencias están reguladas por la ley de la imitación. Es el estado y la situación de aquel lo que habla y marca el discurso.

Si dicentis erunt fortunis absona dicta

[50] Boileau Epístola. IV.

Romani tollent equites peditesque cachinnum[51]

La oda misma en sus intervalos y la epopeya en su fuego, no son autorizadas sino por la ebriedad de sentimiento o por la fuerza de la inspiración en la que suponemos al poeta. Sin ello el arte erraría él mismo y la naturaleza estaría mal imitada. No nos detendremos en esas tres partes de la poesía de estilo, pues es fácil formarse una justa idea de ellas a través de las lecturas de buenos poetas. No sucede lo mismo con la cuarta parte, que es la armonía.

Non quivis videt immodulata poëmata judex.[52]

La armonía, en general, es una relación de conveniencia, una especie de concierto de dos o más cosas. Nace del orden y produce casi todos los placeres del espíritu. Es el alma de las bellas artes. Hay tres tipos de armonía en la poesía. La primera es aquella del estilo, que debe de equilibrarse con el sujeto tratado en una justa proporción del uno y del otro. Las artes forman como una especie de república en donde cada una debe de presentarse según su estado. ¡Qué diferencia entre el tono de la epopeya y aquel de la tragedia! Recórranse todas las demás especies, la comedia, la lírica, la pastoral y sentiréis siempre aquella diferencia.[53] Si cierto poema carece de armonía, deviene falsedad, máscara, una imagen grotesca que tiende a la parodia. Y si a veces la tragedia se rebaja o la comedia se eleva, es para introducirse en las inmediaciones de su materia, que varía de vez en vez, y la objeción misma se torna en prueba de tal principio.

Esta armonía es esencial, pero la mayoría de las veces no podemos sino sentirla y los autores no siempre la sienten lo suficiente. Muchas veces sus géneros se confunden y encontramos en la misma obra versos

---

[51] Horacio, Arte Poética v.112. "Cuando a la situación de los actores no vienen las palabras apropiadas, la nobleza y la plebe se burlarán riendo a carcajadas".

[52] Horacio. *Arte Poética*. v.262. "No son todos jueces rectos, que de un poema vean los defectos de armonía y de cadencia."

[53] *Itaque & in tragoediâ comicum vitiosum est, & in comaedia turpe tragicum, & in caeteris situs est cujusque certus fonus, &quaedam intelligentibus nota vox*. ("Por eso es vicioso en la tragedia el estilo cómico y en la tragedia el trágico, y los demás tienen su estilo y carácter propio y sabido de los oyentes"). Cicerón, *Del mejor género de Oradores*. Cap. 1.

trágicos, líricos o cómicos, que no se encuentran autorizados por el pensamiento que suponen encerrar. ¿Por qué, entonces, buscan combinar coloridos si nada saben del color?

Descriptas servare vices operumque colores
Cur ego si nequeo ignoroque, Poeta salutor.[54]

Un oído delicado reconoce casi por el solo carácter de los versos el género o la especie de la que se trata. Citemos a Corneille, Moliere, Segrais, la Fontaine, Rousseau, no hay yerro. Un verso de Ovidio se reconoce entre miles de Virgilio. No es necesario nombrar a los autores, les reconocemos por su estilo como los héroes de Homero por sus acciones.

El segundo tipo de armonía es la relación de los sonidos y las palabras con el objeto que se piensa. Los prosistas también tienen sus reglas. ¡Con mayor razón los poetas deben de acatarlas! De esta manera, no les vemos expresar con palabras rudas aquello que es dulce, ni con palabras graciosas aquello que es desagradable y duro.

Carmine non levi dicenda est scabra crepido.

Raramente con ellos el oído se encuentra en contradicción con el espíritu.

El tercer tipo de armonía puede ser más artificial, a diferencia de las otras dos que son naturales al discurso y que pertenecen por igual a la prosa. Consiste en un arte que, prescindiendo de la elección de las expresiones y los sonidos en relación con los sentidos que les son propios, los fortalece entre ellos de manera que todas las sílabas de un verso, tomadas en conjunto, producen con su sonido, nombre y cantidad, otra forma de expresión que se ajusta al significado natural de las palabras.

Cada cosa tiene su andar en el universo, hay movimientos que son graves y majestuosos, otros son rápidos y vivos, los hay que son simples y vivos. En la poesía también hay diferentes tipos de andares para imitar esos movimientos y pintar para el oído con una especie de melodía al dibujar para el espíritu con las palabras. Es una especie de canto musical que porta el carácter no sólo del sujeto en general, sino

[54] Horacio, *Arte Poética*, v. 190. “¿Por qué me han de llamar poeta si no sé distinguir esos colores ni dar a cada estilo su decoro?”

de cada objeto en particular. Esta armonía sólo pertenece a la poesía y es el punto exquisito de su versificación.

En Homero y Virgilio encontramos por doquier una expresión musical en la mayor parte de sus objetos. Virgilio nunca carece de ella. Se la siente a pesar de que no se pueda decir en qué consiste. Seguidas veces es tan sensible que impacta a los oídos menos atentos:

Continuo ventis surgentibus, aut freta ponti

Incipiunt agitata tumescere, & aridus altis

Montibus audire fragor, aut resonantia logè

Littora misceri, & nemorum increbrescere,

Murmur.[55]

Y en la Eneida, hablando de la débil flecha del viejo Príamo:

Sic fatus senior: telumque imbele sine ictu

Coniecit, rauco quod prontinus aere repulsum,

El sumo clipei nequicquam umbone pependit.[56]

No puedo omitir este ejemplo tomado de Horacio:

Quâ pinus ingens, albaque populus

Umbram hospitalem consociare amant

Ramis, & oblicuo laborat

Limpha fugax trepidare rivo.[57]

---

[55] Bucólicas vv. 356-360. "Al punto, al levantarse los vientos, o empiezan, agitadas, las olas del mar a hincharse y un ronco ruido llega de las cimas de los montes, o el choque de las olas en la orilla resuena a lo lejos y el murmullo de los bosques aumenta sin cesar."

[56] Virgilio, *Eneida*. 544. "Dejó de hablar el anciano y lanzó sin fuerzas una flecha inocente que rechazó sin más el bronco bronce".

En suma, si existen personas a las que la naturaleza haya negado el placer del oído, no es para ellos que se hacen estas declaraciones. Podría citárseles a las autoridades griegas y latinas con el mayor detalle acerca de la relación de la armonía y el lenguaje[58]; pero me limitaré a Vida, pues él escribe al mismo tiempo el precepto y el ejemplo.

Haud satis est illis (poëtis) utcumque claudere Versum,

Et res verborum propia vi reddere claras,

Omnia sed numeris vocum concordibus aptant;

Atque sono quaecunque canun imitantur, & apta

Vervorum facie, & quaesito carminis ore.

Nam diversa opues est veluti dare versibus ora

Diversosque habitus: ne qualis primus & alter,

Talis & inde alter vultuque incedat eodem.

Hic melior motuque pedum & pernicibus alis,

Mollen viam tacito lapsus per levia radit.

Ille aute membris ac mole ignavius ingens

Indecit tardo moliminesubsidendo.

Ecce aliquis subit egregio pulcherrimus ore,

Qui laetu membris Venus amnibus afflatheroem.

Contra alius rudis informes ostendit & artus,

Irsutumque supercilum, ac caudam sinuosam,

Ingratus visu sonito illaetabilis ipso:

Nec verò hae fine lege datae, sine mente figurae

---

[57] Horacio, *Oda a Quinto Delio*. "¿Para qué otro fin el ingente pino y el blanco álamo gustan de asociar la sombra hospitalaria de sus ramas? ¿Para qué se esfuerza en saltar la linfa fugaz en su oblicua rivera?"

[58] Véase para ello a Cicerón en el último libro de *de Orat*. Denis de Halicarnaso en su tratado sobre el arreglo de las palabras. Quintiliano en su Lib. 9 y Vossius en sus *Intituciones Oratorias* y en su tratado de gramática.

Sed facies sua pro meritis, habitusque sonusque

Conctis cuique sus vocum discrimine certo, &c.[59]

Lo que sigue es tanto agradable como instructivo, y representa para nosotros una prueba sin réplica posible. Tal es la armonía que reina entre los poetas griegos y latinos. ¿Puede encontrarse tal armonía entre nuestros poetas? Hay una ya establecida opinión en favor de los antiguos y completamente contraria a los modernos. Veamos sobre qué se fundamenta y, suponiendo que sea una opinión justa, osemos modestamente tomar lo que nos corresponde.

Los lenguajes no se hacen por sistemas, y como tienen su fuente en la naturaleza misma del hombre, deben aparecerse por doquier. Si es la medida la que produce la armonía en los versos latinos, igual habrá de ser en los nuestros. El alejandrino tiene doce tiempos, al igual que el hexámetro de los latinos. Los versos de seis sílabas tienen diez, al igual que el pentámetro. Nosotros también tenemos de ocho y de siete. Se han necesitado algunos más breves en respuesta al glicónico y al adónico, y que se prestan a la música tan bien como ellos. Si se trata del sonido de las palabras y las sílabas de las que está compuesto, ¿no tienen los antiguos sonidos graves y agudos, dulces y fuertes, brillantes y sordos, simples numerosos y majestuosos? Aquello no requiere de prueba alguna. Hay menos armonía en algunos de nuestros buenos prosistas que en los oradores e historiadores griegos y latinos. Se dirá que son las breves y las cortas que los latinos tenían y nosotros no. Es cierto que hacemos casi todas nuestras sílabas iguales en duración en nuestras conversaciones. Sin embargo, de poner atención y suponiendo que hagamos todas breves en un discurso familiar, se encontrará que hay algunas que abreviamos más y en comparación de las cuales, hay también algunas más largas. Y existe la apariencia de que los latinos

---

[59] Vida, Marco Girolamo. *Arte Poética*. Lib.III, vv. 365ss. "No les basta llenar (a los poetas) el verso; ni con sus propios y precisos términos explicar de sus ideas el natural concepto. Es necesario también que sea conforme con aquellas el número y cadencia de los versos. Que éstos y las palabras y sonidos tengan una sensible semejanza con los objetos por su propia forma. Cada verso tener debe su giro y su carácter propio; y el segundo no le debe tener como el primero, ni igual debe aquel ser como el tercero. Más veloz y más ágil es uno por la rápida y pronta ligereza, de sus pies no parece que se rosa con las aguas, sino antes bien que vuela. Otro, más corpulento y más pesado, asienta más el pie y a cada paso parece detenerse. El otro tiene sonrosado color, aire risueño y parece que Venus ha esparcido sobre él todas sus gracias. Aquel otro tiene, por el contrario, las facciones duras y toscas, miembros imperfectos, frente erizada y enroscada cola, y sólo con oírle horror inspira. Todo tiene sus leyes, cada verso debe tener aspecto diferente; diversas voces, sílabas, sonidos, propia figura, diferencia fija".

usaban más o menos las mismas que nosotros en el lenguaje ordinario. Y si en la conversación constante, marcaban además largas y breves, nosotros no lo hacemos menos. El abad de Olivet lo ha demostrado en su tratado de la prosodia francesa. Hay que sólo leerlo con un poco de atención para convencerse. Tenemos sílabas largas, más largas, breves y más breves, además de las mudas que son muy breves. La mezcla de todas ellas puede producir, y de hecho produce con los buenos versificadores, el mismo efecto para el oído atento y ejercitado, como sucede en la versificación latina. Podemos juzgar aquello en los siguientes versos que tal vez se consideran como ejemplos impactantes de la armonía poética de los antiguos.

Cadencias marcadas por la imitación

Sus muros cuyo vértice se disimula a la vista,

Sobre la cima de una roca le alarga por las nubes…

Las planchas casi podridas que el tiempo ha relajado,

Una masa aproximada en tumulto y unida.

Bajo los golpes redoblados todos los bancos se estremecen.

Los muros se conmueven, las bóvedas mugen.

Qué haces tú cantor desgraciado en este triste momento.

Duermes profundo sueño.[60]

Se admira el *procumbit* de Virgilio, ¿este descenso resulta menos afortunado?

Su grupa de curva en repliegues tortuosos.

Un día sobre sus largos pies a no sé dónde iba

Una garza de gran pico enmangada con largo cuello:

Aproximábase a un río.[61]

---

[60] Boileau. *EL atril (Le Lutrin). Poema heróico-cómico.* Canto III.

Cadencia estrecha.

El prelado y su tropa a pasos tumultuosos…

El prelado lejos de cama, impetuoso se abraza.[62]

Cadencia dulce.

Es una feliz elección de sonidos armoniosos.

Fuente deliciosa en la miseria fecunda.[63]

Cadencia dura.

Cuidad que una vocal corriendo demasiado presurosa

No sea una vocal que en su camino tropiece…

De un sutil horror sus cabellos se ericen.[64]

Cadencia Grave.

Cuatro bueyes uncidos con un paso tranquilo y lento,

Paseaba por París el monarca indolente

Trazó a pasos tardos una penosa zanja.[65]

---

[61] La Fontaine. Fábula, *La niña y la garza*.
[62] Boileau. *Combate de los coristas y los prebendados*.
[63] Corneiile, P. *Polyucte*. Escena II, v. 1105.
[64] Boileau. *Arte Poética*. Canto I. v.107
[65] Boileau. *Epístola III a M. Arnauld, doctor de la Sorbona.*

Cadencia ligera

Con un vaso de vino que ríe en el helecho…

Hace surgir un fuego que chispea saliendo…

A partir de ahora a su gusto la fortuna me juega,

Se me verá dormir oscilando en su camino.[66]

Esta cadencia tan marcada no se sostiene siempre incluso en nuestros mejores versificadores, es cierto, pero ¿se sostiene en los latinos? Igual que nosotros se dan el goce de explicar con cuidado ciertos pensamientos para los cuales las palabras de su lenguaje parecen prestar una mayor gracia. Pero en otras ocasiones, se conforman con una cadencia simple y ordinaria, que consiste en hacer el verso fluido y a esconder con cuidado todo aquello que pueda disgustar a un oído delicado.

Cuando decimos que los versificadores se dan cierto placer al hacer de las cadencias más sensibles, no quiere decir que Despréaux, Racine o los otros hubiesen contado, pesado y medido cada una de sus sílabas. Dice el abad de Olivet,

Yo no lo sospecho en ellos, ni en Homero o Virgilio, aunque sus intérpretes se encuentren en posición de decirlo. Pero aquello que creería voluntario, es que la naturaleza, cuando ha formado a un gran poeta, le dirige por impulsos secretos, que le vuelve dócil a un arte del que no duda y ella le enseña como a un pequeño hijo del labrador sobre el tono en que ha de rogar, llamar, acariciar o hacerse merecedor de compasión.

Es por este instinto que nuestros poetas líricos emplean los grandes y pequeños versos que tienen el mismo efecto, incluso a veces más exitosa y constantemente que en los latinos. El gran verso tiene mayor majestuosidad, el pequeño tiene de ordinario más fuego o dulzura.

Póngase atención en el uso que nuestros poetas líricos han sabido hacer:

---

[66] Boileau. *El atril.* Canto III.

Se ha cambiado al espíritu, no es más que polvo

Que tal majestad tan pomposa y fiera

Cuyo orgulloso brillo asombra al universo

Y en sus grandes sepulcros donde las altivas almas

Hacen aún en vano

Son devoradas de versos.[67]

Y Rousseau,

Conti ya no es, ¡o cielo! Sus virtudes, su coraje,[68]

El valor sublime, el celo por su rey

No han podido a la mitad de su edad asegurarle

La ley de todos

No es más; y los dioses en así funestos tiempos

No hacen sino mostrarlo a la mirada de los mortales

Sometámonos, llevemos sus tristes restos

Al pie de sus altares.

Elevemos a sus cenizas un monumento célebre,

Que el día de la noche roba sus colores,

Suspiremos, lloremos sobre pira fúnebre

Bañada con nuestras lágrimas.[69]

Es necesario recordar estos versos de M. de la Mothe.

---

[67] Malherbe, F. *Lauda anima mea dominum.*

[68] Rausseau, J.B. *Oda a la muerte del príncipe Conti.*

[69] Es loable este verso de Virgilio a causa del verbo rechazado del otro verso. *Exstintum nymphae crudeli funere Daphnim flebant.* "Al muerto por un cruel hado la ninfa Dafne lamentaba".

Los versos son hijos de la lira,

Debemos cantarlos, no leerlos.

Hoy, apenas se les lee.

Examinemos ahora si se trata de una ventaja para la poesía de los antiguos que los pies sean medidos y regulados por cada especie de verso, pues en el lenguaje moderno no lo son. Y dado que los dáctilos y espondeos se usan, no es la ley del verso sino la del gusto del oído el que ordena. Es seguro que en este verso *Nemorum increbrecere murmur*, no es el dáctilo sino el sonido mismo de las sílabas el que hace la belleza armónica. Póngase el dáctilo con otras palabras, *cuatit ungula campum*, no es ya la tormenta que estremece. No son ya las breves que expresan menos que las largas, *murmur* es tan expresiva como *increbrecere*.

Antaño, si el dáctilo y las otras medidas producían la armonía del verso, como parecía seguro que tal armonía no era sino un concierto entre los sonidos con las ideas que expresan –a menos que se quisiera decir que los sonidos rápidos expresan tanto como los lentos-, se seguiría que es un inconveniente en la poesía latina tener regulado el lugar de las breves y las largas, y que debía necesariamente resultar tanto en errores como en bellezas.

Supongo, por ejemplo, un poema en verso alcaico o asclepiadeo en el que todas las sílabas se encuentran medidas. Si queremos que la belleza armónica que resulta del acuerdo entre los sonidos y el pensamiento se encuentre de un cabo al otro, es necesario que el mismo carácter reine en los objetos desde el principio hasta el fin. Y si no se encuentra en algunos pasajes, es un error por la razón de que es una belleza en aquellos en donde se encuentra.

Los griegos y latinos sintieron bien esta dificultad, que en las obras de gran aliento han medido más los tiempos que los pies. En los hexámetros, que son de seis pies, hay cuatro que son libres. Y es de esa libertad de donde aquellos versos toman casi todas las bellezas que tienen por parte de las largas y las breves. Y la constricción del quinto o el sexto bien podrían ser una belleza arbitraria, una especie de *rima por cantidad*, que responde a la *rima de sonidos* en nuestros versos franceses. De modo que en los

versos hexámetros y alejandrinos, las cosas son más o menos iguales. En los líricos, los griegos y latinos tenían quizás menos ventajas que nosotros. ¿Se me permitirá decirlo para justificarnos de cierta manera? El oído tiene sus prejuicios tanto como el espíritu tiene los suyos. Y por poco que el hábito se entremezcle, el error puede tener tanto crédito como una verdad demostrada.

La primera vez que se habló de armonía, fue a propósito de los versos latinos.

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.[70]

Y para hacernos sentir mayor la cadencia, la compararemos con ésta otra:

Olli inter sese magna vi brachia tolluns.

Se nos da a entender que los versos son más o menos armónicos según se acerquen o alejen de aquel carácter musical que tiene tanta relación con los objetos del pensamiento. Nos da a creer al mismo tiempo que aquella belleza viene de los dáctilos y los espondeos, más que de las largas y las breves. Hace algunas páginas, cuando se introducían apenas a los poetas y muy temprano para este tipo de lectura, ni la reflexión sobre las leyes de la gramática o sobre el genio de nuestro lenguaje, no viendo ni dáctilos ni espondeos, ni sospechando nada sobre largas y breves, no es sorprendente que hayamos hecho tan poco caso de aquel nuestro bien que entonces desconocíamos, y que tanto estimamos en los extranjeros de los que sólo bebemos y en los que ocupamos nuestra infancia. Estaba permitido tener aquellas ideas en los tiempos del renacimiento de las letras, y debido a que la lengua francesa se encontraba aún disforme. Pero ahora que se ha convertido en una de las lenguas más pulcras y bellas del mundo, y que ha producido obras maestras en todos los géneros, tal cuestión merece al menos ser examinada. Sería doblemente injusto decidir negativamente[71] sin haber al menos reflexionado.

---

[70] Virgilio, *Eneida*, VIII. “Una pezuña hace vibrar el campo desmoronado con sonido de galope”.
[71] Sobre la superioridad de los antiguos sobre los modernos (N. del T.).

Queda una objeción por resolver. Se dirá que si los versos franceses tuviesen largas y breves como los latinos, no podría hacerlas sentir en la pronunciación, porque teniendo tantas sílabas como tiempos, v.g. doce sílabas, por doce tiempos en el verso alejandrino, habría que pronunciar o todas las sílabas igual, o si se les pronuncia de manera diversa, la regla del movimiento se rompería. Hay una opción intermedia que resuelve la dificultad. Aquella que se hace, al pronunciar con regularidad, una compensación entre las breves y las largas. Como poseemos sílabas largas y muy largas, breves y muy breves, las largas, sobre las que nos apoyamos al pronunciar, toman una parte de la duración de las breves. Y con el fin de que esta compensación se haga cerca del lugar en donde debe según la medida del tiempo, se ha querido que en los grandes versos hubiese un hemistiquio, el cual de cierta forma separaría los intereses comunes de los seis primeros tiempos, por el temor de ser confundidos con aquellos de los otros seis. Con ello se ha encontrado la manera de conservar la mediad del verso y la cantidad de las sílabas, sin que el uno afectase al otro.

Tengo la creencia de que todo aquello que he dicho, ha de ser entendido sin dificultad por las más de las personas. Les puedo asegurar que es en beneficio y para la gloria de un lenguaje que debemos amar, nosotros sobre todo, pues es la delicia de otros pueblos.

Pasemos ahora a las reglas particulares de cada tipo de poesía.

Capítulo 5. *La epopeya tiene todas sus reglas bajo el principio de imitación.*

El término epopeya, tomado en toda su extensión, conviene a toda recitación poética. En consecuencia, correspondería a la más pequeña fábula de Esopo. *Épós* significa relato, y *poiêo* hacer, descubrir y crear. Pero el significado ordinario dado por el uso, es un relato poético de alguna acción grandiosa que interesa a toda una nación o la humanidad entera. Los Homeros y los Virgilios han establecido este significado, y viene de los modelos más acabados.

La epopeya es la más grande obra que puede emprender el espíritu humano. Es una especie de creación que demanda de cierta forma a un genio todopoderoso. Cobija en la misma acción a todo el universo: el cielo que regula los destinos y la tierra en donde se ejecutan. La podemos definir: una recitación poética

de una acción verosímil, heroica y maravillosa; con ello se diferencia del romanesco, que está más allá de lo verosímil; de la historia, que no llega hasta lo maravilloso; del drama, que no es un relato; y de las otras pequeñas poesías, cuyos caracteres no son heroicos. Se trata de encontrar las reglas de cada una de estas partes a partir de la imitación. Lo maravilloso, que parecería ser lo más alejado de este principio, consiste en develar todos los motivos desconocidos de las grandes operaciones. El poeta no tiene para ello otro medio que la verosimilitud. Es esta su regla, como se mencionó antes, y el lector inteligente no tendrá más que recordarlo cuando sea omitido.

Todos los hombres se encuentran naturalmente convencidos de que hay una divinidad que regula su suerte. Es de esta convicción de donde parte el poeta, hombre como nosotros, y teniendo las semillas de las mismas ideas que nosotros. Se declara inspirado por un genio que le asiste a consejo de la divinidad, y ve el principio y las causas de las cosas que los hombres no conocen. He ahí las dos maneras en la que nos hacen creer la maravilla que nos anuncian. La primera consiste en presentarnos cosas que se parecen a aquellas en las que creemos, y lo dicen con tono de autoridad y revelación. El tono en oráculo me estremece y la verosimilitud de las cosas me convence. Escucho una voz sublime, siento un fuego divino que me impresiona. Reconozco las ideas de la conducta de los dioses por aquellas de los hombres y veo más allá a los héroes, acciones, costumbres pintadas con trazos que conozco. Olvido la ficción y la abrazo como si fuera realidad. Llego a amar todos esos objetos, y si no existen, merecen existir. Con ello la naturaleza gana, acaso si fuese tan bella como el arte. Así, creo voluntariamente que se trata de la naturaleza misma; ¿no me es permitido decir que es ella misma desde el momento en que lo creo?

¿Tal maravilla complacerá si no se encuentra conforme a lo verdadero y si no es sino el producto de una imaginación exaltada? *Nada es bello sino lo verdadero*. Homero me encanta, pero no cuando muestra un río que sale de su lecho para convertirse en un hombre, y que Vulcano acuda en llamas para forzarle a regresar a su cauce.[72] Admiro a Virgilio, pero no amo aquellas naves convertidas en ninfas.[73] ¿Qué he de pensar del bosque encantado de Tasso[74], de los hipogrifos de Ariosto[75], del origen de los pecados de los

[72] Se refiere al canto XXI de la Iliada.
[73] Se refiere al libro X de la Eneida.
[74] Canto XVIII de *La Jerusalen Liberada*.
[75] *Orlando Furioso*, IV.

mortales en Milton[76]? Todo aquello que se me presente con los trazos ajenos y lejanos a la naturaleza, mi espíritu le rechaza: *incredulus odi*. La naturaleza no ha guiado al pincel.

Sin embargo, degustaría más esas separaciones si sucediesen momentáneamente, que si permaneciesen petrificadas, con que la triste sabiduría de un autor no abandona jamás la ribera y fracasa por timidez. *Est quadam prodire tenùs, si non datur ultrà*. Cuando se han leído las obras maestras de la musa épica, cada uno según su porte, ha tenido un cierto grado de sentimiento, por debajo del cual todo lo que queda se siente mediocre al no alcanzar la medida; pero no la medida de lo perfecto, que no ha existido quizás jamás, sino de aquello que hemos podido experimentar.

La epopeya debe ser, entonces, maravillosa, porque los modelos de la poesía épica nos conmueven por este medio. Pero con ello debe ser también verosímil, y lo verosímil y lo posible no son siempre la misma cosa; lo maravilloso tiene que estar puesto en las acciones y en los temas donde fuese de alguna manera natural. Los paganos tenían una ventaja, pues sus héroes eran hijos de los dioses, y podíamos suponerlos en relación continua con aquello de lo cual nacían. La religión cristiana prohíbe a los poetas modernos todos esos recursos. No hay como Milton para reemplazar la maravilla de las fábulas con aquella de la religión cristiana. La escena de su poema seguidas veces parece fuera del mundo y antes del tiempo. La revelación le ha servido como punto de apoyo. De ahí, se elevó a ficciones magníficas que reúnen el tono enfático de los oráculos y la sublimidad de las verdades cristianas.

Pero querer unir tal maravilla de nuestra religión con una historia completamente natural que nos es próxima, hacer descender ángeles para operar milagros en una acción en donde nosotros hacemos todos los nudos y desenlaces simples y sin misterios, es caer en el ridículo, del que siempre hay riesgo cuando se evita lo maravilloso.

Para hacer un poema épico, hay que comenzar eligiendo un sujeto que pueda portar la maravilla. Hay que conciliar las acciones de la divinidad con aquellas de los héroes haciendo que parezca natural, y que el espectáculo de las causas superiores y aquella de los efectos no hagan más que un todo. La acción es una. Pero no es suficiente, es necesario que los actores jueguen un papel variado y de acuerdo a su dignidad, su estado, intereses y puntos de vista. Ello requiere de juicio, orden y de un genio fecundo en

[76] *Paraíso Perdido,* libro X.

motivaciones. Se trata de complacer con una naturalidad bien elegida, ordenada y presentada. Las ideas que tenemos de la divinidad guían al poeta respecto de lo maravilloso. La historia, los renombres, prejuicios y observaciones particulares del poeta, son el corazón para la conducta de los héroes. Todo está regulado en el cielo, todo es incierto en la tierra. Es un juego de teatro perpetuo para el lector.[77] Súmese a ello el interés que crea el nudo y la ignorancia de los medios que llevarán al desenlace. Es sobre este plano en donde se debe de erigir lo que llamamos fábula o, si he de decirlo así, la *estructura (charpente)* de la epopeya.

Para establecer el orden, es necesario que exista un objetivo hacia donde todo confluya como a su finalidad. El padre de Bossu[78] pretende que se tome una máxima moralmente importante, revestirla con una acción quimérica cuyos actores sean A y B. Después, buscar en la historia algún hecho interesante cuya verdad mezclada con lo fabuloso pueda renovar la credibilidad de lo verosímil. Al final, se pone nombres a los actores y se llamarán Aquiles, Minerva o Enrique el Grande.

Este sistema puede ejecutarse, nadie lo duda. De la misma manera en que podemos despojar a un hecho de todas sus circunstancias y reducirlo a una máxima, podemos también revestir una máxima y volverla un hecho. Aquello se lleva a cabo en el apólogo y puede hacérselo por igual en las otras formas de poesía. Considero que ese sistema, tan metafísico como es, no debe ser ignorado por ningún poeta, ya que puede ser de una gran ayuda para el orden y la distribución de la obra. Pero que en la práctica se deba de iniciar con la elección de una máxima es algo menos cierto que el hecho de que la esencia de la acción requiera de una finalidad, sea la que fuese. Será, si se quiere, poner a un rey en el trono, establecer a Eneas en Italia, regañar a un niño desobediente. La máxima moral no dejará de encontrarse en el fondo, ya que sale naturalmente de todo hecho histórico o fabuloso, alegórico o no.[79]

[77] Hay una especie de juego teatral cuando el espectador, a sabiendas de lo que pasa, participa del error o de la ignorancia de un actor que no lo sabe.

[78] Se refiere al *Tratado del poema épico* de René Le Bossu de 1675. (N. del T.).

[79] Hay dos especies de alegorías, la una que podemos llamar “moral” y la otra de “oratoria”. El primero esconde una verdad, una máxima; tales son los apólogos, un cuerpo que revela un alma. La otra es una máscara que cubre a un cuerpo. No está destinada a recubrir una máxima, sino solamente una cosa que queremos mostrar a medias o a través de un velo. Los oradores o los poetas se sirven de aquella cuando quieren loar o vituperar con finura. Cambian el nombre de las cosas, de los lugares u de las personas y dejan al inteligente lector descifrar lo encubierto y a instruirse con ello. La primer forma de alegoría puede incluirse en la epopeya, pero como se acaba de mencionar, es menos verosímil y conforme a la naturaleza

La idea primera que se presenta a un poeta que quiere escribir un poema épico es la de hacer una obra que inmortalice el genio del autor. Aquella le conduce a la elección de un sujeto que interese a un gran número de personas y que sea, al mismo tiempo, susceptible de todas las grandes bellezas del arte. Para crear un sujeto y describirle en unidad, lo hace a partir de los hombres que actúan, se propone un objetivo al que se dirigen todas las partes de su obra y todos los movimientos de su acción. Ese objetivo puede ser, si se quiere, una importante máxima o, mejor aún, un evento extraordinario de que con reflexión obtengamos una máxima. El poeta, a sabiendas de que es una acción aquello que describirá (*peindre*) y que debe de hacerlo tan perfectamente como sea posible en su género, hace valer en su personaje todos los privilegios de su arte. Ajusta, suprime, transpone, crea, elige los mecanismos a su antojo, prepara los secretos motivos y fuerzas impulsoras desde mucho antes; define a partir de la naturaleza las grandes partes de su obra, determina el carácter de sus personajes, forma un laberinto de intrigas, dispone todas las escenas según el interés general de la obra; y conduciendo a su lector de maravilla en maravilla, le permite ver de lejos una perspectiva encantadora que seduce su curiosidad y que le acarrea, incluso muy a su pesar, hasta el desenlace y al final de la obra. Eh aquí la manera en que puede erigirse una fábula o el plan de la acción épica.

Es la naturaleza misma la que propone este plan. Son sus ideas las que se siguen. Es ella la que exige, como cualidades esenciales, la importancia, la unidad y la integración. Es ella la que da el ejemplo de belleza en los caracteres, las costumbres y las situaciones diversas. Es ella la que vitupera los errores y es, en fin, el modelo y el juez aquí como en todas las demás artes.

Sin embargo, es verdad que ni la historia ni la sociedad ofrecen a la mirada totalidades tan perfectas y acabadas, pero es suficiente con que nos muestre las partes, y que tengamos en nosotros los principio que debemos seguir en la composición del todo. El artista que observa ha de considerar dos cosas, lo

---

del espíritu humano. La introducción en un poema de aquella de la segunda especie lo hace con bastante gracia, pero no le es esencial. Es un mérito del hacedor más que de la obra y que reconocemos por la historia más que por el poema mismo. Eneas no era la imagen de Augusto, y si lo fuese no sería por ello menos bella su imagen. Todos los días los pintores producen retratos de personajes históricos. Aquellos resultan en un doble placer del espectador al reconocer al modelo, y en tanto que cuadro, no deja de producir placer a aquel que no lo reconoce en la medida en que se experimenta a la naturaleza bella. Sucede lo mismo con las alegorías en la epopeya. Aumenta el orden y armonía, pero no le resulta esencial al resto. La epopeya es esencialmente la narración de una acción inmensa y de sus causas.

hemos dicho[80], aquello que se encuentra fuera y lo que se encuentra dentro y experimenta en sí. Ha sentido que la unidad, la variedad, la proporción y la excelencia de las partes son la fuente de su placer. Es labor del arte acomodar de tal manera los materiales que la naturaleza le proporciona y en que tales cualidades resultan. Esperamos de él esto y no podemos pedir menos.

Habíamos dicho que la epopeya empleaba dos medios para conmovernos, la verosimilitud de las cosas que narra y el tono oracular que anuncia la revelación. No nos detendremos sino un momento sobre esta segunda característica.

La poesía de estilo debe construirse conforme al estado de los actores. La epopeya ha de ser según el estado del poeta. Cuando habla, es un espíritu divino que lo inspira.

… Cui talia fanti
… súbito non vultus, non color unus,
Et rabie fera corda tument, majorque videri
Nec mortale sonans, afflata est numine quando
Jam propriore Dei… Tros Anchisiade…[81]

La musa épica se encuentra más en el cielo que en la tierra. Parece completamente penetrada por la divinidad y no nos habla más que en un entusiasmo celeste que, precipitándose a través de una audaz ficción, se parece menos a un escrupuloso testimonio histórico que al éxtasis de un profeta. *Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt… sed per ambages, deorumque ministeria, & fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus, ut potiùs furentis animi vaticinator appariat , quam religiosae orationis sub testibus fides*.[82] Llama por sus nombres a las cosas que aún no existen:

---

[80] Véase Cap. 4 parte 2.

[81] Virgilio, *Eneida*. Libro VI. El pasaje completo es "Mientras esto decía delante de la puerta, de pronto, ni su gesto ni el color ni la compuesta cabellera eran ya iguales; el pecho anhelante se hincha de rabia y el fiero corazón, y parece más grande y no suena como mortal, porque está inspirada por el numen del dios, ya más cerca."

[82] Petronio. *Satiricón*. 118, 6. "No basta con encerrar en sus versos la narración de los acontecimientos (lo hacen muchísimo mejor los historiadores), sino que la imaginación ha de lanzarse libremente entre pericias,

haec tum nomina erunt. Observa bastos siglos más allá del mar Caspio que le estremece, y las siete desembocaduras del Nilo que se perturban a la espera de un héroe.

Es por esta razón que, desde un inicio, el poeta habla como un hombre asombrado y elevado por encima de sí mismo. Su personaje se anuncia rodeado de tinieblas misteriosas que inspiran respeto y disponen a la admiración. *Yo canto los combates y su héroe, que los destinos adversos fuerzan a abandonar la rivera de Troya, mucho tiempo expuesto a la venganza de los dioses*, etc.

La lírica tiene una marcha libre y desregulada. Son los impulsos del corazón y trazos de fuego lo que ahí surge. La épica tiene siempre un tono sostenido, una majestuosidad siempre igual a ella misma; es una narración que hace un dios a otros dioses. Todo se ennoblece en su boca, los pensamientos, las expresiones, idas y venidas, la armonía. Todo se encuentra lleno de audacia y pompa. No se trata del trueno que ruge por intervalos, impacta y se apaga. Es un gran río que suena en su oleaje y asombra a aquel que le escucha de lejos desde un profundo valle. El murmullo de los arroyos es sólo bueno para los pastores. Es la comparación entre el flautín y la trompeta de Virgilio:

Tityre tu patulae recubans sub tegmine fagi
Sylvestrem tenui musa meditaris avenâ.[83]

Nada es más dulce, la armonía y el tono de la Eneida tienen otra fuente

Arma virunque cano, &c.

Vix è conspectu Siculae telluris in altum
Vela dabant laeti, & spumas salis aere ruebant.[84]

---

intervenciones divinas y fabulosos artilugios para que resulte una obra más parecida al vaticinio de un espíritu profético que una escrupulosa y fiel narración escrita al dictado de los testimonios".

[83] Virgilio, Égloga *Títiro y Melibeo*. "(Mel.) Tú, Títiro, a la sombra descansando desta tendida haya, con la avena el verso pastoril vas cantando".

[84] Virgilio, *Eneida*, I. "Apenas fuera de la vista de la tierra siciliana, los felices troyanos abrían velas hacia el profundo mar".

Cada quién, por la sola lectura, puede sentir la diferencia. Se la encontrará aún más marcadamente de comparar a Teócrito con Homero. La lengua griega, más rica que las otras, se ha podido prestar con mayor naturalidad a la naturaleza de los sujetos, y toma mayor o menor fuerza según las necesidades.

Capítulo 6. *Sobre la tragedia.*

La tragedia comparte con la epopeya la grandeza e importancia de la acción, y no difiere más que por la dramática. Es visible que la acción trágica y aquella de la epopeya se entrecruzan, y como en la epopeya hay dos tipos, la maravillosa y la heroica, puede haber también dos tipos de tragedia, la que heroica, que llamamos simplemente tragedia, y la maravillosa, que llamamos espectáculo lírico u ópera. La maravilla está excluida del primer tipo, pues son hombres que actúan con otros hombres. En la segunda los dioses actúan sobre dioses con todo el poder de lo sobrenatural. Aquello que no fuese maravilloso cesaría, de cierto modo, de ser verosímil. Esas dos especies tienen reglas comunes y sólo se diferencian por la condición de los actores.

La ópera es la representación de una acción maravillosa.[85] La ópera es lo divino de la epopeya puesto en espectáculo. Como los actores son dioses o semidioses, deben anunciar a los mortales con operaciones, lenguaje e inflexiones de voz que sobrepasen las leyes de lo verosímil ordinario. 1- Sus operaciones parecen prodigios. Es el cielo que se abre y una nube luminosa de donde emerge un ser celeste; un palacio encantado que desaparece al menor signo y se transforma en desierto. 2- Su lenguaje es enteramente lírico, expresa el éxtasis, el entusiasmo y la ebriedad del sentimiento. 3- Es la música la más emotiva que acompaña a las palabras, y que por las modulaciones, las cadencias, las inflexiones, los acentos, hace salir toda la fuerza y todo el fuego. La razón de todo ello está en la imitación. Son dioses que deben actuar y hablar *en*[86] dios. Para elegir sus caracteres, el poeta debe tomar aquello que conoce lo más bello y conmovedor en la naturaleza, las artes y todo el género humano, y compone los seres que nos da y tomamos por divinidades. Pero siempre son hombres. Son el Júpiter de Fidias. No podemos

[85] No se ha definido aquí a la ópera más que a partir de su diferencia con la tragedia.
[86] Las cursivas son mías. "Hablar *en el lenguaje de* dios". (N. del T.).

salir de nosotros mismos ni caracterizar las cosas de la imaginación sino por los tratos que tenemos con la realidad. Así, es siempre la imitación la que manda y hace la ley.

El otro tipo de tragedia no sale de lo natural. Aquello que tiene de grandioso es el heroísmo. Es una representación de grandes hombres; es una pintura, un cuadro. De ahí que su mérito sea su parecido con lo verdadero. Para encontrar las reglas de la tragedia hay, pues, que suponer que todo lo que sucederá es verdadero, pero lo más bello-verdadero posible en ese género y en el sujeto elegido. Todo lo que me aliente a considerarlo como tal será bueno y, en contraste, todo lo que me aleje de esta creencia, será perjudicial para la obra. Si cambia el lugar en donde se lleva a cabo la acción, siendo que el espectador se encuentra en el mismo lugar, se reconocerá como artificio y la imitación fallará. Si la acción que veo dura un año en tres horas, se reconoce el artificio. A penas podrán hacerme creer que sea espectador por un día entero. La cosa irá mejor si la acción no dura más que el tiempo de la representación, y con ello será más fácil engañarme.

Veo personajes que actúan para ser vistos, que se presentan de manera que parece dirigirse a los discursos de fuera del escenario. La naturaleza no se toma de esa manera, actúa por actuar. Aquí tenemos autores vistos, y se reconoce la comedia.

En la puesta en escena de una tragedia romana, yo conozco por la historia a un Brutus, un Casio, y sus fieros conjuradores. Se me muestran, por la distancia temporal, como héroes de una talla más que humana. Pero veo bajo sus nombres a una figura mediocre, de poca presencia, con voz baja y forzada; y digo para mis adentros, "no, tú no eres Brutus". Y no hablo aquí de episodios inútiles, personajes equivocados o mal justificados, de sentimientos débiles o afectados… Acaso sea una ostentación de frases al gusto de Séneca, a veces una descripción más que épica, o un entusiasmo más que lírico. Es un historiador al que escucho, un filósofo, un orador; y el teatro deviene tribuna. Aquí se trata de un actor que incendia de un momento a otro sin preparación alguna; allá es otro que escucha una importante confidencia con aire distraído. Está seguro de su respuesta. En una palabra, se trata del gesto, el discurso o el tono de voz, y una de esas tres expresiones no se acoplará a las otras dos y desenmascarará al arte desconcertando la armonía.

Antaño, el coro hacía la tragedia en el teatro, y se mantuvo de esta manera por largo tiempo. Se establecieron por el uso y se autorizaron por el gobierno que, entonces, era democrático. Pero las grandes decisiones, en lo venidero, no se toman ya en público; y el coro hubo de descender. Antaño, igualmente, ¿cómo unir esta publicidad teatral a la expresión grandes pasiones que eran ordinariamente secretas? ¿Podía Fedro reconocer en todo un pueblo aquello que Enone les arrancaba sólo con gran esfuerzo? Pero es también posible, que si el arte ha ganado realizando la imitación más exacta, el espectador haya perdido del lado del sentimiento. El canto lírico del coro, en los entreactos, expresaba los movimientos excitados por el acto que terminaba. El espectador era conmovido entrando fácilmente al unísono y se preparaba, así, para recibir la impresión de los actos siguientes. En su lugar, actualmente, el violín parece sólo sanar la herida del alma y apagar el fuego que alumbraba. Hemos resuelto un inconveniente con otro. Hay, sin embargo, sujetos en los que todo se puede conciliar.

Si nos preguntamos ahora ¿Por qué las pasiones deben ser extraordinarias, los caracteres siempre grandes, el nudo casi indisoluble, el desenlace simple y natural? ¿Por qué buscamos que en las escenas la acción siempre crezca sin languidecer? Sucede que es a la bella naturaleza a la que prometemos pintar, y a la que debemos dar todos los grados de perfección conocida. Es que el arte solamente hecho para complacer es malo por ser mediocre. Es que el corazón humano no está contento cuando le dejamos qué desear.

Capítulo 7. *Sobre la comedia.*

La tragedia imita lo bello y lo grande, la comedia imita lo ridículo. La una eleva al alma y forma al corazón, la otra pule las costumbres y las corrige. La tragedia nos humaniza por la compasión y nos retiene por el temor; la comedia nos quita la máscara y nos presenta ante un espejo. La tragedia no hace reír porque las torpezas de los grandes son infortunios;

Quidquid delirant reges, plectuntur achivi.[87]

La comedia lo hace porque lo errores de los pequeños son sólo torpezas, y no tememos a las consecuencias. Definamos a la comedia: es una acción fingida en la que se representa el ridículo con el designio de corregirlo. La acción trágica tiende, por lo general, hacia algo verdadero. Los nombres, al menos, son históricos. Pero en la comedia todo es falso; el poeta pone como fundamento sólo lo verosímil, con eso basta. Crea una acción, actores que multiplica según sus necesidades, sin que el resultado se pueda encontrar terrible.

La materia de la comedia es la vida civil, de la que es imitación. "Es lo que debe ser, dice Rapin, cuando creemos encontrarnos en el campo o en un barrio estando en el teatro, y al ver aquello que vemos en el mundo". Y habría que añadir que debe tener todo el condimento posible con una elección de placeres finos y ligeros, que presenten el ridículo de la manera más picante posible.

El ridículo consiste en los errores que causan vergüenza sin ser ocasión de dolor. Es, en general, un mal resultado en la coincidencia de eventos y cosas que no deberían estar juntos. La gravedad estoica sería ridícula en un niño, y la puerilidad en un magistrado. Es una discordancia del estado con respecto a las costumbres. Aquella falla no causa ningún dolor en donde está; si la causase, no podría resultar hilarante para las personas con un corazón bien formado, un vuelco secreto en ellos mismos les haría encontrar más encanto en la compasión.

El ridículo en las costumbres es sólo una deformidad que se encuentra con los usos recibidos o la moral del mundo público. Es así que el espectador cáustico se alegra a expensas de un anciano Harpagón enamorado, del señor Jourdain Gentilhombre, de un Tartufo mal escondido tras su máscara. El amor propio tiene dos placeres: ver los defectos de los otros y creer no ver los propios.

El ridículo se encuentra en todos lados, dice La Bruyere: con frecuencia se halla al lado de lo más serios; pero raramente hay ojos capaces de verlo y, aún menos, genios con la habilidad de extraerle con delicadeza, y presentarlo de manera que plazca e instruya sin que el uno se de en detrimento del otro.

[87] Horacio. Epístola I, 2, 14. "Los aqueos pagan la locura de sus reyes".

La comedia se divide según los sujetos que se propone imitar. Hay en la sociedad sectores en donde reina cierta gravidez y los sentimientos son delicados, en ella se encuentra, en una plabra, el *tono de la buena compañía*. Es el modelo de la alta comedia, que hace reír sólo al espíritu. Son los principales caracteres de las grandes piezas de Simon, de Chremès en *Terencio*, de Orgon, de Tartuffo, de la Dama Sabia de Moliere. Hay otro orden más bajo, es el del pueblo cuyo gusto está conforme a la educación que ha recibido. Es el objeto de la baja comedia que conviene a los sirvientes y todo aquel que se ve atraído por la impresión de personajes superiores. Este género no debe de admitir lo grosero, sino la inocencia y la simplicidad. Y si admiten espiritualidad, debe de ser ésta natural y sin complejidades. Ahí es donde se presentan los pequeños juegos de palabras, los cambios flexibles, los proverbios, etc. Todo ello se encuentra permitido por la condición de aquello que se imita.

Podríamos enumerar una tercera forma de comedia, si acaso merece ese nombre. Se trata de las farsas, la mímica (*grimace*) y todo aquello que se sazona no más que con un grosero burlesco. Pero esas imitaciones, que complacen al vil populacho, no son del gusto de los hombres honestos.

Offenduntur enim quibus est equus & pater.[88]

Es evidente por esta precisión en la naturaleza de la comedia, que la imitación es su esencia y su regla. Y la palabra misma de *espejo* que tan perfectamente le conviene es una prueba de ello.

Haec conficta arbitror à Poëtis esse, ut effictos nostros mores in alienis personis, expressanque imaginem nostrae vitae quotidianae videremus.[89]

[88] Horacio. *Arte Poética*, 247. "Algunos se habrán de ofender, caballeros, ancestros".

[89] Cicerón. *Pro Sexto Roscio*. XVI. "Considero que estas cosas son inventadas por los poetas con el objetivo de ver nuestras costumbres actuadas con personajes extraños, y la imagen de nuestra vida diaria representada bajo el amparo de la ficción".

Capítulo VII. *Sobre la pastoral.*

La poesía pastoral puede ser puesta tanto en escena como a través del recitativo. Es una forma indiferente para aquellas. Su objeto principal es la vida campestre representada con todos sus encantos posibles. Es la simplicidad de las costumbres, la ingenuidad, el espíritu natural, el movimiento dulce y apacible de las pasiones. Es el amor fiel y tierno de los pastores que da salud y no inquietud, que ejercita suficiente al corazón sin fatigarlo. Es fin, es la felicidad asociada a la franqueza y al reposo de una vida que no conoce la ambición ni el lujo, ni arrebatos o remordimientos.

Felices aquellos que viven en paz con la leche de sus ovejas,

Y que de su vellón ven tejerse sus hábitos;

Y limitando sus deseos con la frontera de sus dominios,

No conocen otra mar que la marna y la jábega.[90]

El hombre ama naturalmente al campo, y la primavera hacia allá llama a los más delicados. Los campos floridos de cerca, la sombra de los bosques, los valles risueños, los riachuelos, las aves; todos esos objetos tienen un derecho natural sobre el corazón humano. Y cuando un poeta, con una acción interesante, nos ofrece la flor de esos objetos, ya por sí mismos encantadores, y nos pinta con ingenuos trazos una vida parecida a aquella de los pastores, creemos disfrutarla con ellos. Que se nos muestren sus tristezas, éxitos, su jovialidad y despechos; pasiones que son juegos inocentes al precio de aquellas que en realidad nos desgarran. Es el siglo de oro que se nos aproxima, y la comparación de su estado con el nuestro, simplificando nuestras costumbres y llevándonos insensiblemente al gusto de lo natural.

En ese género, como en los demás, hay un punto antes o después del cual no se le puede encontrar como bueno. No es suficiente con hablar de arroyos y ovejas, se requiere de lo nuevo y lo atractivo en la idea, en el plan, en la acción y en los sentimientos. Si sois demasiado dulce o demasiado ingenuo os arriesgáis a ser soso, y si queréis un cierto grado de sazón, salís entonces del género y se cae en la afectación. No

[90] De Bueil, Honorat, señor de Racan. *Los pastores,* v.1.

se debe dar al pastor otras características que aquellas que tiene cerca, otro colorido que aquel de las rosas y las azucenas, otro espejo que un claro arrollo. Ved la naturaleza y elegid, es el compendio de los preceptos. Leed a los grandes maestros, a Teócrito, quien nos dará el modelo de la inocencia, a Moschus y a Bion para aquel de la delicadeza. Virgilio os dará algunos ornamentos que pueden ajustarse a la simplicidad. Leed a Segrais y a Madame Des-Houlieres donde encontrareis una expresión dulce y continua de los más tiernos sentimientos. Pero de leer a Fontanelle recordad que su obra es un género aparte y que no tiene nada en común con aquellos que acabo de mencionar sino en nombre.

Capítulo 8. *Sobre el apólogo.*

El apólogo es un espectáculo de niños. No difiere de otros más que por la cualidad de sus actores. No aparecen en este pequeño teatro ni los alejandros ni los césares, sino a la mosca y a la hormiga que juegan a ser humanas a su manera, y que nos otorgan una comedia más pura y quizás más instructiva que aquella con actores con figura humana.

La imitación da la regla para este género igual que con los otros. Se supone solamente que todo aquello que está en la naturaleza, se encuentra dotado de habla. Tal suposición tiene algo de verdad, pues no hay nada en el universo que no se dé a entender al menos a la mirada y que no dé al espíritu del sabio ideas tan claras que pareciera darse a entender a través de palabras. Sobre este principio, los inventores del apólogo creyeron que se les permitiría dar discurso y pensamientos a animales, los cuales, teniendo casi los mismos órganos que nosotros, quizás sólo nos parecerían mudos porque no entendemos su lenguaje. Después se les dio a los árboles que, teniendo también vida, no fue difícil que evocaran esta misma creencia en los poetas hasta abarcar todo aquello que es mudo o que exista en el universo. Se ha visto no solamente al lobo y a la oveja, al roble y al junco, sino también al jarrón de hierro y al de barro como personajes. Ha habido el señor juicio y la señora imaginación, y todo aquello que se les parece y que no ha encontrado cabida en el teatro; porque, sin duda, es más difícil darle un cuerpo característico a esos seres puramente espirituales que darle alma y espíritu a cuerpos que parecen tener algo análogo con nuestros propios órganos.

Todas las reglas del apólogo están contenidas en aquellas de la epopeya y del drama. Cámbiense los nombres, y la rana que se infla deviene el burgués gentilhombre o, si se prefiere, el mismo César, cuya ambición hace perecer, o el primer hombre que es degradado por querer parecerse a Dios.

…*Mutato nomine, de te Fabula Narratur*.[91]

No hay que elevarse por encima de su estado. He aquí una máxima que hay que enseñar a los niños, al pueblo, a los reyes, a todo el género humano. La sabiduría, ayudada por la poesía, toma todas las formas necesarias para insinuarse, y como todos los gustos son diferentes, así como las edades y las condiciones, quiere jugar con los infantes, reír con el pueblo, hablar con los reyes, y distribuir así sus lecciones a todos los hombres. Ella une lo agradable a lo útil para atraer hacia sí a aquellos que sólo aman al placer, y para recompensar a aquellos que no tienen otro punto de vista para ser instruidos.

El apólogo, entonces, debe tener una acción al igual que los otros poemas. Dicha acción debe de ser una e interesante, tener un comienzo, un intermedio y un fin; en consecuencia, también un prólogo, un nudo y un desenlace, un lugar para la escena y al menos dos actores con un carácter establecido, sostenido y probado por sus discursos y costumbres. Todo ello imitando a los hombres, siendo los animales copias, tomando sus roles, siguiendo una cierta analogía de caracteres.

Una oveja se quita la sed en la corriente de un arroyo puro.

He aquí un actor con un carácter conocido y al mismo tiempo el lugar de la escena.

Llega un lobo en ayunas, buscando pendencias
Y atraído por el hambre.

[91] Horacio. *Arte Poética*. "(¿De qué te ríes?), si cambias de nombre la historia habla de ti".

He aquí el otro actor con su carácter además de su disposición actual. La acción y el nudo comienzan.

¿Quién te trae tan audaz como para turbar mi bebida?,

Dice aquel animal lleno de coraje,

Serás castigado por tu osadía.

El carácter del lobo se sostiene en este discurso, lo mismo que el de la oveja en el siguiente.

Mi señor, responde la oveja, que vuestra majestad

No sea ganado por la cólera,

Sino que considere más bien,

Que yo me quito la sed en esta corriente,

Que se encuentra a más de veinte pasos de usted,

Y que en consecuencia, de ninguna manera

Puedo yo turbar su beber.

Se remarca suficiente el contraste de los caracteres y de las costumbres expresadas por el discurso. La acción continúa.

La turbas, insiste aquella bestia cruel

Allá arriba en el fondo del bosque

El lobo la domina, la devora después

Sin ningún otro miramiento.[92]

La denuncia aparece, y es, tal como debe ser, tomado del principio de la acción misma, que es la injusticia y la crueldad que acompañan a la fuerza. Esta pequeña tragedia, a su manera, excita el terror y

[92] La Fontaine. *El lobo y la oveja.* Las cinco últimas citas son de esta misma fábula.

la piedad. Compadecemos a la oveja y detestamos al asesino. El estilo es conforme al carácter y al estado de los dos actores. Es la materia la que da el tono. Cuando el roble orgulloso es el que habla, dice:

Aunque mi frente al Cáucaso se parece,

No contento con detener los rayos del sol,

Desafío el esfuerzo de la tormenta.[93]

El aldeano se queja del *Autor de todas las cosas*, y pretende que

Muy mal ha colocado en ese sitio a las calabazas,

Por supuesto que yo la hubiese hecho pender

De alguno de aquellos robles.[94]

Y así con el resto. La Fontaine ha sentido todas las diferencias, asiendo por todos lados lo risible, gracioso, lo inocente y lo jovial. Y lo ha hecho imitando a la naturaleza, colocándose precisamente en el lugar de sus actores y hablando por ellos y como ellos. Es así que ha escrito mejor que todos sus maestros y se ha vuelto quizás mejor dentro de su género que muchos otros que admiramos y que la grandeza de sus objetos nos los hace parecer más grandes que aquel.

---

[93] La Fontaine. *El roble y el junco*.

[94] La Fontaine. *La bellota y la calabaza.* Fábulas Libro IX, 4.

Capítulo IX. *Sobre la poesía lírica.*

Cuando examinamos superficialmente a la poesía lírica, parece prestarse menos que las otras artes al principio general de la imitación. ¿Los cánticos de los profetas, los salmos de David, las odas de Píndaro no son poemas verdaderos? Son los más perfectos. Remontemos al origen. ¿La poesía no es un canto que inspira el gusto, la admiración y el reconocimiento, no es un grito del corazón donde la naturaleza hace todo y el arte nada? No hay cuadros ni pinturas, todo es fuego, sentimiento y ebriedad. Hay dos aparentes verdades al respecto, las poesías líricas son verdaderos poemas y no tienen el carácter de la imitación.

Y he aquí la objeción propuesta con toda su fuerza. Mas antes de responder, he de preguntar a aquellos que objetan, ¿la música, las óperas, donde todo es lírico, contienen pasiones reales o pasiones imitadas? Si los coros de los antiguos, que resguardaban la naturaleza originaria de la poesía, esos coros que eran la expresión del sentimiento solo, ¿eran la naturaleza misma o solamente aquella imitada? ¿Se encontraba Rousseau en sus salmos igualmente endiosado que David? En fin, si los actores que muestran en el teatro pasiones tan vivas, ¿las experimentasen sin el auspicio del arte, y gracias a la realidad de sus situaciones? Si todo aquello es falso, artificial, imitado, la materia de la poesía lírica, por estar en los sentimientos, no debe ser menos sumisa a la imitación.

El origen de la poesía no es una prueba más en contra de este principio. Buscar a la poesía en sus primeros orígenes, es buscar antes de su existencia. Los elementos del arte fueron creados a partir de la naturaleza. Pero las artes mismas, tal como las conocemos, tal como las definimos, son muy diferentes que aquello que antaño fueron al surgir. Que se juzgue a la poesía a partir de otras artes que, al nacer, no eran sino gritos inarticulados, o una sombra hecha con rayones, o un tejado apuntalado. ¿Podríamos reconocerlas con estas definiciones?

Que los cánticos sacros sean verdaderos poemas sin ser imitaciones, es un ejemplo que mucho probaría en contra de los poetas, que no tienen sino a la naturaleza para inspirarles. A Moisés era el espíritu de Dios el que dictaba, el maestro. No tiene necesidad de imitar, Él crea. Pero nuestros poetas en su pretendida ebriedad, no tienen otro asidero que el genio natural, una imaginación atizada por el arte, que

un entusiasmo de directriz. Que hayan tenido un sentimiento real de felicidad, es un motivo para el canto, pero únicamente de una o dos estrofas. Si se busca mayor extensión, es el arte el que debe tejer nuevos sentimientos a aquellos primeros. Que la naturaleza ilumine al fuego, pero el arte debe al menos alimentarlo y mantenerlo. De esta manera, el ejemplo de los profetas que cantan sin imitar no puede extraer consecuencias contra los poetas imitadores. ¿Por qué los cantos sacros nos parecen tan bellos? ¿No es porque encontramos expresados perfectamente los sentimientos que nos parece habríamos experimentado en la misma situación en que estaban los profetas? Si esos sentimientos fuesen verdaderos y no verosímiles, deberíamos respetarlos, pero no podrían hacernos la impresión del placer. Tal que para complacer a los hombres hay que hacer como si imitáramos y dar a la verdad trazos de lo verosímil.

La poesía lírica puede ser considerada como una especie aparte sin afectar el principio al que las otras se reducen. Pero no ha menester de radicalmente separarla; entra natural y necesariamente en la imitación, con una sola diferencia que la caracteriza y la distingue: su objeto particular. Las otras especies de poesía tienen como objeto las acciones, la poesía lírica está toda consagrada a los sentimientos; son su materia y su objeto esencial. Que se eleve como un trémulo trazo de fuego, que se insinúe poco a poco, que nos incendie casi sin ruido, que sea un águila, una mariposa, una abeja; es siempre el sentimiento el que la arrastra.

Hay odas sacras que llamamos himnos o cánticos, son la expresión del corazón que, transportado, admira la grandeza, lo todopoderoso, la bondad infinita del ser supremo y que se inscribe en el entusiasmo. *Caeli enarrant gloriam Dei, & opera ejus annuntiat firmamentum*[95]*:*

Los cielos instruyen a la tierra

A reverenciar a su autor

Todo aquello que el globo encierra

Celebra a un Dios creador.

¿Qué cántico más sublime

[95] Salmo 18:2. “Los cielos declaran la gloria de Dios, y el firmamento declara el trabajo de sus manos.”.

Que este magnífico concierto

De todos los cuerpos celestes?

¡Qué grandeza infinita

Qué divina armonía

Resulta de sus acordes![96]

También las que llamamos heroicas, y que se hacen para glorificar a aquellos. El poeta

Lleva a Aquiles hasta los bordes del Simois temeroso,

Y al yugo de Luis a Escó, dichoso[97]

Son así las odas de Píndaro y la mayoría de las de Horacio, de Malherbe y de Rousseau.

Hay una tercera forma que puede ser llamada oda filosófica o moral. Son aquellas en las que el poeta se apasiona por la belleza de la virtud o repudia la fealdad del vicio. Se abandona al amor o al odio que tales objetos en él engendran.

Fortuna cuya mano corona

Los más inauditos crímenes

Con el falso brillo que os circunda

¿Estaremos siempre acaso deslumbrados?[98]

La cuarta forma, en fin, no debe surgir sino en pos del placer.

Dibuja los festines, las danzas y las risas.[99]

---

[96] Rousseau, J.B. *La existencia de Dios*.
[97] Boileau. *Arte Poética*. Canto II.
[98] Rousseau, J.B. *Oda a la Fortuna*.
[99] Boileau. *Arte poética* II.

Son tales las odas anacreónticas y la mayor parte de las canciones francesas.

Todas estas especies, como se ha visto, se encuentran consagradas únicamente al sentimiento. Y es la única diferencia que hay entre la poesía lírica y las otras formas de poesía. Y como tal diferencia se encuentra por entero del lado del objeto, no hace mella al principio de imitación.

Y sea la acción que marcha en el drama o en la epopeya, la poesía será dramática o épica. Si se detiene y no muestra sino la situación de alma, el puro sentimiento que ésta padece es, de suyo, lírica. No se trata sino de darle la forma que le conviene para ser puesta en canto. Los monólogos de Polyeucte, Camille o Chimene son secciones líricas. Y si lo son, ¿por qué el sentimiento que está imitado en el drama no lo estará en una oda? ¿Por qué habríamos de imitar una pasión en una escena y no en un canto? Entonces, no hay excepción alguna, todos los poetas tiene el mismo objeto y todos siguen el mismo método.

De esta manera, igual que en la épica y el drama, en donde se trata de exponer acciones, el poeta debe representar vivamente las cosas al espíritu. En la lírica, que está entregada toda ella al sentimiento, hay que encender al corazón y tomar la lira. Si busca componer una lírica elevada que ilumine con grandeza, aquella luz será más dulce si emplea sólo sonidos moderados. Si esos sentimientos son verdaderos y reales, como cuando David compuso sus cánticos, resulta en una ventaja para el poeta. Pues en la tragedia se trata de un hecho histórico ya establecido, y hay poco cambios posibles por hacer, como en *Esther* de Racine. La imitación se reduce, así, sólo a los pensamientos, expresiones y harmonía que han de encontrarse conformes al fondo de las cosas. Si los sentimientos no son reales, si el poeta no se encuentra en la situación que produce los sentimientos que requiere, debe buscar excitar algunos que sean similares a los verdaderos por mor de la cualidad del objeto. Y cuando haya llegado al grado justo de ignición que le conviene, que haya cantado, está entonces inspirado. Todos los poetas se acoplan en este punto, inician por mostrar la lira, para luego hacerla sonar.

Así se llevan a cabo las odas sacras, heroicas, morales o anacreónticas. Es necesario haber experimentado natural o artificialmente el sentimiento de admiración, de reconocimiento, de felicidad u odio que aquellas expresan. Y no hay ni un Horacio o un Rousseau, si tiene el verdadero carácter de oda que no se pueda demostrar. Son un verdadero cuadro de todo aquello que se puede sentir de más fuerte o de más delicado de la situación en la que se está.

Lo mismo que sucede en la poesía épica y dramática, que imitan las acciones y costumbres, en la lírica cantan los sentimientos y las pasiones imitadas. Si hay algo de real, debe mezclarse con aquello que no lo es para formar un todo de la misma naturaleza. Así, la ficción embellece a la verdad y la verdad da crédito a la ficción. La poesía que canta los movimientos del corazón, que le agita, del que narra, que hace hablar a los dioses o a los hombres, es siempre un retrato de la bella naturaleza, una imagen artificial, un cuadro cuyo verdadero y único mérito consiste en la elección, la disposición, el parecido: *ut pictura poesis.*[100]

Sección 2. *Sobre la pintura.*

Esta sección será relativamente corta, ya que el principio de imitación de la naturaleza bella, sobre todo después de haberle explicado en la poesía, se aplica perfectamente a la pintura. Estas dos artes guardan tanto parecido entre ellas que bien se podría cambiar los nombres y decir pintura, diseño y colorido, en lugar de poesía, fábula y versificación. Es el mismo genio el que crea en la una y en la otra; el mismo gusto el que dirige el artificio de la elección, la disposición y distribución de las grandes y pequeñas partes; el que agrupa y contrasta; que propone y matiza el colorido. En una palabra, que regula la composición, el diseño y el colorido. Así, no tenemos sino una palabra para señalar el medio del que se sirve la pintura para imitar y expresar a la naturaleza.

Suponiendo un cuadro ideal que ha sido concebido en la imaginación del pintor según las reglas de lo bello, su primera operación es el trazo. Es aquello que comienza a donar un ser real e independiente del espíritu al objeto que se quiere pintar, que le determina en un espacio justo y con límites legítimos: es el diseño. La segunda operación es disponer las sombras e iluminación para dotar de relieve a los objetos y ligarlos según el ensamble, y alejarlos o aproximarlos del espectador: es el claroscuro. La tercera operación consiste en acoplar los colores de tal manera que los objetos se asemejen a los de la naturaleza. De unir los colores, matizarlos y degradarlos según se requiera para hacerlos parecer

[100] Horacio. *Arte Poética*. "Como la pintura, así es la poesía".

naturales: es, pues, el colorido. He ahí los tres grados de la expresión pictórica. Y se encuentran tan claramente comprendidos bajo el principio general de la imitación, que no dejan espacio para dificultad alguna. ¿A qué se reducen todas las reglas de la pintura? A engañar a los ojos por el parecido, a hacernos creer que el objeto es real a pesar de que no se trate sino de una imagen. Aquello es evidente.

Pasemos a la música y a la danza. Trataremos aquellas dos artes con un poco más de extensión, pero sin salir de nuestro objeto, que es probar que la perfección de las artes depende de la imitación de la naturaleza bella.

Sección 3. *Sobre la música y la danza.*

La música tenía antaño más extensión de la que ahora tiene. Se le daba este nombre a toda especie de sonidos y gestos: comprendía al canto, la danza, la versificación y la declamación: *ars decôris in vosibus & motibus*. Hoy, que la danza y la versificación son artes separados y que la declamación, olvidada en sí misma[101] sin ser ya un arte, la música propiamente dicha se reduce sólo al canto, es la *ciencia de los sonidos*. Como la separación viene más de los artistas que de las artes mismas, que siempre están íntimamente ligadas entre sí, trataremos aquí a la música y la danza sin separarlas. La comparación

[101] Hemos abandonado el arte de la declamación. ¿Será acaso porque nos hemos creído suficientemente ricos en el lenguaje? Si eso fuese cierto, los griegos y los latinos hubiesen tenido más razones para negarla. Sin embargo, el sólo gesto podía en ellos hacer un discurso continuo. Conocemos la historia de las pantomimas. Cuando uno se queja de la debilidad de nuestra elocuencia, la rechazamos a veces como forma de política. Pero las materias del estado no son tratadas hoy por nuestros oradores, ¿tampoco aquellos de la religión? ¿Bourdaloue tenía menos ventaja en estos menesteres que Demóstenes? ¿El miedo de una eternidad infortunada es menos vivo que el miedo a un tirano? ¿Nuestros oradores no tienen de tiempo en tiempo millones a quienes defender, Verres a quienes atacar y Césares a quienes loar? ¿No tenemos nosotros discursos cuya lectura nos da placer a parte de aquellos de los antiguos? Sin embargo, creemos que los discursos de los antiguos son superiores a los nuestros. No lo eran "quizás" más que por la declamación, que ella sola contenía casi dos tercios de la expresión. Es decir, el tono y el gesto. Demóstenes redujo todo el arte oratorio y hablaba sobre su propia experiencia. No se preguntaría esto si hubiese sido posible que nos transmitieran sus tonos y sus gestos al igual que sus palabras. Pero no tenemos de ese discurso sino el cuerpo, su alma ya no es, y no podemos juzgar acerca de aquello que pudo ser más que por nuestra experiencia y nuestra debilidad. Qué confianza como aquella de un joven orador que aparece en público con palabras y frases preparadas, que se imagina que los tonos y los gestos que deben acompañar y animar las frases aparecerán de la nada, con el grado exquisito de fuerza y de gracia que cada pensamiento exige. Pero todo aquello que puede ser tanto bueno como malo requiere de reglas, y sin importar lo afortunada que supongamos a la naturaleza, siempre tiene aquella necesidad de la ayuda del arte para perfeccionarse: *nihil credimus esse perfectum, nisi ubi natura curâ juventur.* (Quintiliano, XI, 3, 11. "Ninguna cosa puede llegar a su perfección sino cuando la naturaleza tiene el auxilio del arte".

recíproca que haremos de la una con la otra ayudará a conocerlas mejor. Se prestan a hacerlo para esta obra como lo hacen en el teatro.

Capítulo 1. *Debemos conocer la naturaleza de la música y la danza por aquella de los tonos y gestos.*

Los hombres tienen tres modos de explicar sus ideas y sentimientos: la palabra, el tono de la voz y el gesto. Entendemos por gesto los movimientos exteriores y las actitudes del cuerpo: *gestus,* dice Cicerón, *est conformatio quaedam & figura totius oris & corporis*.[102] Mencioné primero a la palabra porque es la que tiene el primer rango y a la que de común los hombres atienden más. Sin embargo, el tono de la voz y los gestos tienen sobre ella ventajas, son de uso más natural y recurrimos a ellas cuando las palabras nos faltan; además es más extenso, es un intérprete universal que nos sigue hasta los extremos del mundo y nos hace inteligibles en las naciones más bárbaras e incluso entre los animales. Son consagradas con una forma especial de sentimiento. La palabra nos instruye, nos convence, es el órgano de la razón. Pero el tono y el gesto lo son del corazón, nos conmueven, nos ganan, nos persuaden. La palabra no explica la pasión sino por medio de ideas a las que los sentimientos se ligan y como por reflexión.[103] El tono y el gesto llegan al corazón directamente y sin ninguna vuelta. En breve, la palabra es un lenguaje de institución que los hombres hicieron para comunicar más distintamente sus ideas. Los gestos y los tonos son como el diccionario de la simple naturaleza. Contienen un lenguaje que sabemos de nacimiento, y del que nos servimos para anunciar todo aquello que tiene relación con nuestras necesidades y la conservación de nuestro ser: es vivo, corto y enérgico. ¡Qué mejor fondo para las artes cuyo objeto es mover al alma que un lenguaje cuyas expresiones son aquellas de la humanidad misma,

[102] Cicerón, *De Oratore*. I, 114. "Una construcción de forma y faz adecuada como un todo".

[103] Las palabras pueden explicar a las pasiones nombrándolas. Decimos "yo os amo", "yo os odio", pero si no unimos ni el tono ni el gesto, expresamos una idea más que un sentimiento. En lugar de un movimiento, una mirada muestra a la pasión misma. Si leemos fríamente la imprecación de Camille sin ninguna inflexión de la voz y sin ningún gesto, el corazón quedará frío, pero si se conmueve, sólo será porque nos hemos imaginado los tonos y los gestos que deben acompañar a tales palabras dichas por una persona furiosa. *Adfectus omnes languescan necesse, nisi voce, vuliu, totius propè habitu corporis inardescant.* (Quintiliano, *Institutione Oratoria*, XI, 3, 2. "Preciso es que todos los hábitos se entibien si no se procuran acalorar con la voz, el semblante y con el ademán de casi todo el cuerpo").

que aquel lenguaje de los hombres! Palabra, tono de la voz y gesto tienen grados donde responden a las tres especies de artes que hemos indicado.[104] En el primer grado expresan la naturaleza simple por la necesidad sola, es el retrato inocente de nuestros pensamientos y sentimientos, es o debe ser la conversación. En el segundo grado es la naturaleza pulida por el arte para ajustar el acuerdo y la utilidad, acomodando con cierto cuidado las palabras, los tonos, los gestos más propios y más agradables. Es la oración y el recitativo. En el tercero, no tenemos a la vista sino el placer. Estas tres expresiones no sólo tienen toda la gracia y fuerza natural, sino toda la perfección que el arte puede darles; la medida, el movimiento, la modulación y la armonía. Y es la versificación, la música y la danza las que tienen la mayor perfección posible de las palabras, los tonos de la voz y los gestos.[105] De donde concluyo: 1- El objeto de la música y de la danza debe ser la imitación del sentimiento o de las pasiones y el de la poesía es principalmente la acción. Sin embargo, como las pasiones y las acciones están casi siempre unidas en la naturaleza y deben también encontrarse juntas en el arte, hay esta diferencia entre la poesía, la música y la danza: que las pasiones serán usadas, en la primera, como medio o motivos que preparan la acción o la producen; en la danza y la música, la acción será como una especie de bastón (*cannevas*) destinado a portar, sostener, llevar y ligar, las diferentes pasiones que el artista quiere expresar. 2- Concluyo que si el tono de la voz y los gestos tienen una significación antes de ser medidos, deben conservarlo en la música y la danza, como lo hacen las palabras en el verso y, en consecuencia, que toda la música y danza debe tener un sentido. 3- Y que todo aquello que el arte ajusta al tono de la voz y de los gestos, debe contribuir a aumentar este sentido y volver la expresión más enérgica. No parece que la primera consecuencia deba ser probada; dedicaremos los capítulos que siguen a las otras dos.

[104] Capítulo 1 de la primera parte.

[105] Se sigue de este principio que las artes hechas para el placer, antes de llegar a su más grande perfección, los tonos y gestos en la declamación teatral deben ser medidos al igual que las palabras y las notas lo son por un compositor. Los antiguos habían llegado hasta esta consecuencia, y marcaron una regla para la práctica. Véase la sensata disertación del abad de Vatry sobre este tema en el tomo VIII de las memorias de la academia. Pero, entre nosotros, el hábito y el prejuicio se oponen. Y digo el prejuicio porque la verdadera semblanza nada perdería pues de un lado la naturaleza bella exige no sólo una acción perfecta, sino también un lenguaje y una pronunciación que mostrasen toda su posible belleza, y en relación con la condición de los actores y sus situaciones. Por el otro lado, la danza y la música declamatorias, tomarían el carácter mismo y la expresión de la declamación natural. La medida no destruye nada, sólo regula aquello que no está regulado. Los más bellos recitativos en música no tienen como base y fundamento de su canto otra cosa que la declamación natural. Cuando Lulli compuso los suyos, tomó rápidamente los tonos y en seguida los redujo a las reglas del arte.

Capítulo 2. *Toda música y toda danza deben tener una significación y un sentido*

Sólo hemos repetido hasta aquí que el canto de la música y la danza son imitaciones, un tejido artificial de tonos y de gestos poéticos que son sólo verosímiles. Las pasiones son en ellas tan fabulosas como las acciones en la poesía, son paralelamente de la creación exclusiva del genio y del gusto. Nada es verdadero, todo es artificio. Y si en alguna ocasión sucede que el músico o el danzante se encuentran realmente con el sentimiento que expresan, es una circunstancia accidental fuera del propósito del arte. Es una pintura que se encuentra sobre piel viva y no debe estar sobre la tela. El arte no está hecho sino para engañar, creemos haberlo ya dicho suficiente. No hablaremos aquí más que de expresiones.

Las expresiones, en general, no son ni naturales ni artificiales, son sólo signos. Que el arte las emplee o lo haga la naturaleza, que estén ligadas a la realidad o a la ficción, a la verdad o a la mentira, cambian de cualidad sin cambiar de estado. Las palabras son las mismas en la conversación y en la poesía, los colores en la naturaleza y en la pintura, los sonidos y los gestos deben ser los mismos en las pasiones, sean reales o ficticias. El arte no crea las expresiones ni las destruye, sólo las regula, fortifica y pule. No puede salir el arte de la naturaleza para crearla; tampoco puede salir para explicarla, es esto un principio. Puedo decir que un discurso no me causó placer al no entenderlo, pero que ose decir lo mismo de una pieza de música, ¿conocería suficiente para sentir el mérito de una música fina y trabajada con cuidado? Osaría responderos que sí, porque se trata de sentir. No pretendo calcular los sonidos ni sus relaciones, sea entre ello o con nuestro oído. No hablo ni de vibraciones de acordes ni de proporción matemática. Dejo esto a los teóricos, pues es como la gramática o la dialéctica en un discurso, donde puedo sentir el mérito sin entrar en ese detalle. La música me habla con sonidos, ese lenguaje me es natural. Si no lo entiendo, el arte ha corrompido a la naturaleza más que perfeccionarla. Debemos juzgar a la música como se lo hace a un cuadro. Veo en un cuadro trazos y colores cuyo sentido comprendo, que me agradan y conmueven. ¿Qué diríamos de una pintura que se contentara con arrojar sobre la tela trazos audaces y masas de colores de lo más vivos sin ningún parecido con algún objeto conocido? La

aplicación de un juicio de pintura se hace igual en la música. El oído, decimos, es más fino que el ojo, soy más capaz de juzgar música que pintura. Pregunto al compositor, ¿cuáles son los lugares que aprueba y frecuenta más con una complacencia secreta? ¿No son aquellos donde está su música hablando, o tiene un sentido neto sin oscuridad ni equívoco? ¿Por qué elegimos ciertos objetos, ciertas pasiones y no otras? Es porque es más fácil explicarlas y los espectadores pueden asir más fácilmente la expresión. [106] El músico profundo se enorgullece de haber conciliado, con un acorde/acuerdo (*accord*) matemático, sonidos que parecen no deber encontrarse jamás. Si no significan nada, los compararía a gestos de oradores, o aquellos versos artificiales que no son sino un ruido medido, o los trazos de los escribanos cuando hacen frívolos ornamentos. La peor de todas las músicas es la que no tiene carácter. No hay un sonido en el arte que no tenga su modelo en la naturaleza y que deba tener por lo menos un inicio de la expresión como una letra lo es de una palabra.[107]

Hay dos tipos de música: la que imita sonidos y ruidos no pasionales, es como el paisaje en la pintura. La otra expresa sonidos animados y que tienen sentimientos, es el cuadro de personajes. El músico no es más libre que el pintor, está siempre sumiso a la comparación con la naturaleza. Si pinta una tormenta, un arroyo, un céfiro, esos tonos se encuentran en la naturaleza, y no puede sino tomarla de ahí; si pinta un objeto ideal que jamás ha tenido realidad, como sería el mugido de la tierra, el temblor de una sombra que sale de la tumba, que le hiciese como el poeta:

---

[106] Hemos comparado a la música con el discurso de oratoria, esto es lo que Cicerón dice al respecto: *hoc etiam mirabiliùs debet videri (in eloquentiâ) quia qaeterarum Artium studia ferè reconditis, at que abditis è fontibus hauriuntur: dicendi autem omnis ratio in medio posita, communi quodam in usu, at que in ominum more & sermone versatur: ut in caeteris id maximè excellat, quod longissimè sit ab imperitorum intelligentiâ, censusque disjunctum: in dicendo autem vitium, vel máximum sit à vulgari genere orationis at que à consuetudine communis sensus abhorrere.* (Cicerón, *De oratore*, Libro I, III, 12. "Y esto debe parecer aún más maravilloso porque los sujetos de las otras artes como regla se derivan de fuentes escondidas y remotas, mientras que el arte de la oratoria yacen a la vista y en cierta medida se ocupa de la práctica común y normal del habla humana. En contraste con las otras artes cuya excelencia crece en relación con la distancia con el entendimiento y la capacidad mental de los no iniciados, en la oratoria, el punto cardinal es partir del lenguaje de todos los días y su uso aprobado por el sentido de la comunidad"). La aplicación es fácil.

[107] Esto es igualmente cierto acerca del canto simple y del canto armónico. Ambos deben de tener sentido y significado, con la sola diferencia de que el canto simple es como un discurso dirigido al pueblo y que no supone grandes conocimientos para ser entendido. En contraste el canto armónico requiere de cierta erudición musical y oídos instruidos y ejercitados. Es casi como un discurso hecho para los sabedores. Supone, en su auditorio, ciertos conocimientos adquiridos, sin los cuales no se encontrarían en estado de poder juzgar su mérito. Resta saber si un discurso, que no es sino para conocedores, puede ser realmente elocuente.

Aut famam fecuere, aut iibi convenientia finge.[108]

Hay sonidos en la naturaleza que responden a su idea si es ésta musical, y cuando el compositor las encuentra, las reconoce. Es una verdad que, si se le descubre, parece que las reconocemos aunque jamás la hayamos visto. Y por más rica que sea la naturaleza para los músicos, si no podemos comprender el sentido de las expresiones que encierra, nos será un idioma desconocido y en consecuencia inútil.

Si la música es significativa en la sinfonía en donde no tiene sino media vida, y la mitad de su ser, ¿qué será en el canto, donde deviene el cuadro del corazón humano? Cada sentimiento, dice Cicerón, tiene un tono, un gesto propio que lo anuncia, es como la palabra junto a la idea: *omnis motus animi suum quendam à naturâ babet vultum & sonum & gestum*.[109] Así su continuidad debe forma una especie de discurso seguido. Si hay expresiones que me inquietan, deben de ser preparadas y explicadas por otras que las siguen. Si hay otras que me desvían y que se contradicen, no podría yo quedar satisfecho.

Es cierto, se diría, que hay pasiones que reconocemos en el canto musical, por ejemplo, el amor, la felicidad y la tristeza. Pero para algunas expresiones marcadas, hay mil otras cuyo objeto no sabríamos señalar. No sabríamos reconocerlo, mas ¿se sigue de ellos que no lo hay? Es suficiente con sentirlo, no es necesario nombrarlo. El corazón tiene su inteligencia diferente a la de las palabras, y cuando es conmovido, ha comprendido todo. Así como hay grandes cosas que la palabra no puede escuchar, hay también fines sobre los cuales no hay con ellas conexión; y es sobre todo en el sentimiento que estas se encuentran.

Concluyamos que una música, la mejor calculada en todos los tonos, la más geométrica en los acordes, si sólo posee estas cualidades, no tiene ninguna significación; no podemos sino compararla con un prisma que presenta los más bellos colores y no hace ningún cuadro. Sería una especie de clavecín

---

[108] Horacio. *Arte Poética. "*Ya sea que de aquello des correcta noticia o una apropiada representación".

[109] Cicerón, *De Oratore*. Libro III, 57, 216. "Toda pasión del alma ha recibido de la naturaleza, digámoslo así, su semblante, gesto y sonido, (y todo el cuerpo humano, y su semblante y su voz resuenan como las cuerdas de la lira, así que la pasión las pulsa)".

cromático[110] que ofrece los colores y los paisajes que entretienen (*amuser*) tal vez a los ojos pero que aburre al espíritu.

Capítulo 3. *Las cualidades que deben tener las expresiones de la música y de la danza.*

Hay cualidades naturales que convienen a los tonos y a los gestos considerados en ellos mismos y sólo a las expresiones: hay algunos que el arte ajusta para fortificarlos y embellecerlos. Hablaremos de los unos y los otros. Dado que los sonidos en la música y los gestos en la danza tienen una significación igual que las palabras en la poesía, las expresiones de la música y de la danza deben tener las mismas cualidades naturales que la elocución oratoria, y todo lo que digamos aquí deberá convenir a la música, a la danza y a la elocuencia.

Toda expresión debe estar conforme a la cosa que expresa: es el hábito hecho por el cuerpo. Como debe haber en los sujetos poéticos y artificiales la unidad y la variedad, la expresión debe tener estas dos cualidades. La característica principal de la expresión está en el sujeto, es él quien marca en el estilo el grado de elevación y de simplicidad, de dulzura o de fuerza que le convienen. Si es la felicidad lo que la música y la danza quieren tratar, todas las modulaciones, todos los movimientos deben tener un color sonriente, y si los cantos y los *airs* que se suceden se alternan y relevan mutuamente, eso será sin alterar el fondo que les es común; he ahí la unidad.[111] Sin embargo, una pasión jamás está sola y cuando una domina, todas las otras, por así decirlo, se encuentran a sus órdenes para llevar o alejar los objetos que le son favorables o contrarios. El compositor busca en la unidad misma de su sujeto los medios para variar. Hace aparecer el amor, la tristeza, la esperanza. Imita al orador, que emplea todas las figuras y variaciones de su arte sin cambiar el tono general de su estilo. Aquí es la dignidad la que reina porque

[110] Batteux se refiere al clavecín cromático inventado por M. de la Borde. Este instrumento causó una gran impresión y opiniones de muy diversa índole en la Francia Ilustrada. No solamente es citado por Batteux, sino que lo hace Diderot, Rousseau y Rameau. El instrumento, en lugar de emitir sonidos al presionar las teclas, mostraba colores.

[111] Frecuentemente, nuestros músicos sacrifican ese tono general y esa expresión del alma que debe ser esparcido sobre toda porción musical, ante una idea accesoria y casi indiferente al sujeto principal. Se detienen para colorear un arroyo, un céfiro, o cualquier otra palabra con imagen musical. Todas esas expresiones particulares deben de concordar con el sujeto. Y si conservan su carácter propio, es necesario que lo hagan fundándose, por así decirlo, en el carácter general del sentimiento que se expresa.

trata un punto importante de moral, política o derecho. Allá es el acuerdo el que brilla, porque hace un paisaje y no un cuadro heroico. ¿Qué se diría de una oración cuya primera parte sería adecuada en labios de un magistrado y la segunda adecuada para un siervo en una comedia?

Además del tono general de la expresión, que podemos poner como el estilo de la música y la danza, hay otras cualidades con miras a cada expresión particular. Su primer mérito es ser claras: *prima virtus perspicuitas.*[112] ¿Qué importa si hay un bello edificio en este valle si lo cubre la noche? No exigimos que presenten, cada una en particular, un sentido, pero cada una debe contribuir con éste. Si no es un periodo completo, que sea al menos un miembro, una palabra, una sílaba. Cada tono, cada modulación debe llevarnos a un sentimiento o dárnoslo.

Las expresiones deben ser justas, hay sentimientos como hay colores. Un medio tono (*teinte*) los degrada y los hace cambiar su naturaleza o los vuelve equívocos. Deberán, igualmente, ser vivos y con frecuencia finos y delicados. Todo el mundo conoce las pasiones, pero hasta un cierto punto. Cuando se las pinta hasta ahí, tenemos el mérito de un historiador o un escritor servil. Hay que ir más lejos si buscamos la naturaleza bella. Hay, para la música, la danza y la pintura, bellezas que los artistas llaman huidizas y pasajeras; trazos finos extraídos de la violencia de las pasiones, como sorpresas y acentos; esos son los trazos que atraen, que despiertan y reaniman al espíritu.

Deben ser también sencillos y simples. Todo aquello que requiere esfuerzo nos resulta molesto y fatiga. Cualquiera que vea o escuche, se encuentra al unísono con aquel que habla o que actúa, y no se es impunemente espectador de sus aprietos o penas.

En fin, las expresiones deben ser nuevas, sobre todo en la música. No hay otro arte donde el gusto sea más ávido y desdeñoso: *Judicium aurium superbissimum*.[113] La razón es, sin duda, la facilidad que tenemos de tomar la impresión del canto: *naturâ ad numeros ducimur*.[114] Como el oído lleva al corazón el sentimiento en toda su fuerza, una segunda impresión es casi inútil y lleva a nuestra alma a la inacción e indiferencia. De ahí la necesidad de variar sin cesar los modos, movimientos y pasiones. Afortunadamente, como su causa es siempre común, la misma pasión toma todo tipo de formas; es un

---

[112] Quintiliano, *Institutio Oratoria*. Lib. VIII, 2, 22. "La claridad es la primer esencia del buen estilo".
[113] "El juicio del oído es orgulloso y desdeñoso".
[114] "Somos guiados a la melodía por un instinto natural".

león que ruge, agua que corre dulcemente, fuego que alumbra, por celos, furor o desesperanza. Estas son las cualidades naturales de los tonos de la voz y del gesto considerados en sí mismos y como palabras en la prosa. Veamos ahora lo que el arte puede ajustar en la música y la danza propiamente dichas.

Los tonos y los gestos no son tan libres en las artes como lo son en la naturaleza. En ella no tienen otra regla que una especie de instinto cuya autoridad fácilmente pliega. Sólo él les dirige, varía, fortifica o debilita. Pero en las artes hay reglas austeras y límites fijos que no es permisible rebasar. Todo está calculado por la medida que regula la duración de cada tono y cada gesto; por el movimiento que acelera o retarda esta misma duración sin aumentar o disminuir el número de tonos ni de gestos, ni cambiar su cualidad; por la melodía que une tonos y gestos, y forma un continuo[115]; por la armonía que regula los acordes cuando muchas partes diferentes se unen para hacer un todo. Y no se debe creer que estas reglas pueden alterar la significación natural de tonos y gestos, sirven para fortificarla y pulirla, y aumentan su energía ajustando gracia: *Cur ergo vires ipsas specie solvi putent, quando nec ulla res sine arte satis valeat*.[116]

La medida, el movimiento, la melodía y la armonía pueden regular igualmente las palabras, los sonidos y los gestos; convienen por igual a la versificación, la danza y la música. En la versificación ya se ha probado.[117] En la danza la mediad está en los pasos, el movimiento en la rapidez de los pasos, la melodía en la marcha o continuidad de los pasos y la armonía en el acuerdo de todas las partes con el instrumento que toca y, sobre todo, con otros bailarines. Pues hay en la danza *Solos*, *Duos* y *coros*, reinicios, reencuentros, y vueltas que tienen las mismas reglas que en la música.

La medida y el movimiento dan la vida, por así decirlo, a la composición musical: es por ella que el músico imita la progresión y los movimientos de los sonidos naturales, que le da a cada uno la extensión que le conviene para entrar en el edificio regular del canto musical; es como las palabras preparadas y medidas para entrar en un verso. Enseguida la melodía pone todos esos sonidos cada uno en el lugar y la vecindad que les conviene, los une, separa y concilia según la naturaleza del objeto que el músico se

---

[115] La melodía se toma en un sentido metafórico en relación a la danza. No significa sino una secuencia concertada y armónica de movimientos.

[116] Quintiliano, *Institutio Oratoria,* IX, 4. "La verdad es que nada puede alcanzar su fuerza entera sin la ayuda del arte".

[117] Capítulo 3 de la segunda parte.

propone imitar. El arroyo murmura, el trueno gruñe, la mariposa revolotea. En cuanto a las pasiones, hay las que suspiran, las que estallan, otras que atemorizan. La melodía, para tomar todas estas formas, varía los tonos, los intervalos y las modulaciones; emplea con arte las disonancias mismas. Porque las disonancias, estando en la naturaleza, tienen el mismo derecho de entrar en la música. No son sólo condimento, sino que contribuyen de una manera particular a caracterizar la expresión musical.

Con todo, nada es tan irregular como la marcha de las pasiones, del amor, de la cólera, de la discordia. Con frecuencia, para expresarlas, la voz se agita y detona de cabo a rabo. Y por poco que el arte suavice estos desacuerdos de la naturaleza, la verdad de la expresión calma su duración. El compositor debe presentarlas con sobriedad, precaución e inteligencia. La armonía, en fin, coadyuva a la expresión musical. Toda armonía musical es triple por naturaleza. Porta consigo su quinta y tercera mayor, es la doctrina común de Descartes, Mersenne, Sauveur y Rameau que ha sido la base de su nuevo sistema de música. De donde sigue que un solo grito de felicidad tiene, incluso en la naturaleza, en el fondo armonía y sus acordes. Es el rayo de luz que, si se descompone en un prisma, dará todos los colores de los que el más rico cuadro puede estar formado. Descompóngase un sonido de la manera en que es posible hacerlo, y encontrará todas las partes diferentes de un acorde. Haga lo mismo en la multitud de sonidos de una melodía que parece simple, tendrá el mismo canto multiplicado y diversificado, de alguna manera, por sí mismo. Habrá bajos que no serán otra cosa que el fondo del primer canto desarrollado, y fortificado en todas sus partes separadas a fin de aumentar la primera expresión. Las diferentes partes que se acompañan recíprocamente, se parecen a los gestos, a los tonos, a las palabras, reunidas en la declamación o, si se quiere, a los movimientos concertados de los pies, brazos y cabeza en la danza. Esas expresiones son diferentes a pesar de que tienen la misma significación y el mismo sentido. De manera que si el canto simple es la expresión de la naturaleza imitada, los bajos y sonidos altos son la misma expresión multiplicada fortificando y repitiendo los trazos. Ello hace la imagen más viva, y en consecuencia, a la imitación más perfecta.

Capítulo 4. *Sobre la unión de las bellas artes.*

Sea que la poesía, la música y la danza se separan a veces para obedecer a los gustos y voluntades de los hombres, sin embargo, como la naturaleza ha creado principios para que estén unidas y tiendan a un mismo fin, que es el de portar nuestras ideas y sentimientos tal cual son en el espíritu y corazón a aquellos a quienes queremos comunicarlos. Poesía, música y danza jamás tienen más encanto que cuando están reunidas: *qum valeant multùm verva per se, & vox propriam vin adjiciat rebus, & gestus mutusque significet aliquid, profectò perfectum quiddam, qum omnia coierint fieri necesse est*.[118] Los artistas que separan estas tres para cultivarlas y pulirlas con más cuidado, no deben jamás perder de vista la primera institución de la naturaleza, ni pensar que puedan rebasarse las unas a las otras. Deben estar unidas, la naturaleza y el gusto lo exigen. Pero ¿cómo y bajo qué condición? Son diferentes artes cuando se unen para tratar a un mismo sujeto como diferentes partes que se encuentran en un sujeto tratado por un solo arte; deben tener un centro común y un punto de relación para las partes más alejadas. Cuando los pintores y los poetas representan una acción, ponen a un actor principal que llaman, por excelencia, héroe. Es aquel héroe el que se encuentra en el día más bello, que es el alma de todo aquello que se mueve a su alrededor ¡qué multitud de guerreros en La Iliada, igual número de diferentes papeles con Diómedes, Ulises, Ayax, Héctor, etc. No hay uno solo que no tenga relación con Aquiles. Son los grados que el poeta ha construido para elevar nuestra idea hasta el valor sublime de su principal héroe. El intervalo hubiese sido menos sensible de no haber estado mediado por tal especie de gradación de héroes, y la idea de Aquiles menos grande y menos perfecta sin aquella comparación.

Las artes unidas deben ser como los héroes, uno solo debe sobresalir y los demás quedar en segundo término. Si la poesía da el espectáculo, la música y la danza[119] aparecen pero sólo para ayudar a marcar y fortalecer las ideas contenidas en los versos. No será aquella gran música calculada ni aquel gesto medido y cadencioso los que ofuscarán a la poesía y le quitarán una parte de la atención de sus

[118] Quintiliano. *Institutio Oratoria*, Libro XI, Capítulo 3. "Ya que las palabras por sí mismas cuentan por mucho, y la voz añade fuerza de sí misma a la materia de la que se habla, mientras los gestos y movimientos se encuentran llenos de significado, podemos estar seguros de encontrar algo parecido a lo perfecto en el momento en que estas cualidades se combinan".

[119] La danza significa aquí, el arte del gesto, de modo que el término es tomado en su más grande extensión.

espectadores, sino una inflexión de voz siempre simple y regulada bajo la sola necesidad de las palabras; un movimiento del cuerpo siempre natural que pareciera nada tener de arte.

Si es la música la que se muestra, sólo ella tiene derecho de mostrar todos sus atractivos. El teatro es para ella. La poesía no tiene sino un segundo rango y la danza el tercero. No son ya aquellos versos pomposos magníficos, aquellas descripciones audaces, ni aquellas imágenes asombrosas. Es una poesía simple, inocente que se vierte, con suavidad y negligencia, y deja caer las palabras. La razón es que los versos deben seguir al canto y no precederle. Las palabras, hechas antes de la música, son como golpes de fuerza que damos a la expresión musical para dotarla de un sentido más neto e inteligible. Es en este sentido que debemos juzgar la poesía de Quinault, y si le hacemos un crimen de la debilidad de sus versos, es a Lulli al que debemos justificar. Los más bellos versos no son los que portan la mejor música, esos son los más emotivos. Pregúntese a un compositor cuál de estos pasajes de Racine es más fácil tratar. He aquí el primero:

¡Qué masacre en todas partes!

Se degolla por igual a los niños, a los viejos,

Y a la niña con su madre, y a la hermana con su hermano,

El niño en los brazos de su padre;

¡Los cuerpos apiñados!

¡Los miembros separados

Privados de sepultura!

He aquí el otro que le sigue en la misma escena:

¡Desgracia! Aún tan joven,

¿Por qué crimen he podido yo merecer este mal?

Mi vida apenas ha comenzado a despertar,

Y caeré como una flor

Que sólo ha visto una aurora

¡Desgracia! Aún tan joven,

¿Por qué crimen he podido yo merecer este mal?[120]

¿Es necesario ser compositor para sentir la diferencia?

La danza es aún más modesta que la poesía, pero el gesto hace a la música lo que hace al drama, y si se muestra a veces con más fuerza es debido a la pasión en la música y no a la de la poesía. Y en consecuencia más material para ejercer. Pues, como se ha dicho, el gesto y el tono de la voz están consagrados de una manera particular al sentimiento. Si es la danza la que da la fiesta no se necesita que la música brille en su perjuicio, sino solamente que le de la mano para marcar con más precisión los movimientos y el carácter. El violín (*violon*) y el bailarín deben formar un concierto, pero aquel debe sólo acompañar al que baila. El sujeto de la obra pertenece por derecho al bailarín, ya sea que guíe o siga, tiene siempre el rango principal y nada debe de oscurecerlo; el oído no debe de encontrarse ocupado más de lo necesario para no distraer a la mirada.

No juntamos muy seguido la palabra con la danza propiamente dicha, pero no quiere decir que no puedan ser unidas; lo estuvieron antaño, todo el mundo conviene en ello. Danzamos con la voz que canta, y las palabras tienen la misma medida que los pasos. Es la poesía, la música y la danza quienes nos presentan la imagen de las pasiones y acciones humanas. Es la arquitectura, la escultura y la pintura las que preparan el lugar del espectáculo. Y ellas deben de hacerlo de una manera que responda a la dignidad de los actores y a la cualidad de los sujetos de los que se trata. Los dioses habitan en el Olimpo, los reyes en un palacio, el ciudadano simple en su casa, y el pastor, a la sombra de los árboles. Corresponde a la arquitectura formar esos lugares, y embellecerlos con la ayuda de la pintura y la escultura. Todo el universo pertenece a las bellas artes, pueden disponer de toda la riqueza de la naturaleza. Pero no deben hacer uso de ella fuera de las leyes de la decencia. Toda morada debe ser imagen de aquellos que la habitan, de su dignidad, de su fortuna, y de su gusto. Es la regla que debe guiar a las artes en la construcción y en los adornos de los lugares. Ovidio no podía hacer del Palacio del

[120] Ambos pasajes son del acto I de *Esther,* de Racine.

Sol demasiado brillante, ni Milton, del Jardín del Edén, demasiado delicioso. Una magnificencia tal, sería condenarle incluso para un rey, porque se encuentra por encima de su condición.

Singula quaeque locum teneant sortita decenter.[121]

[121] Horacio, *Arte poética*. "A cada género le ha sido dado un lugar".

Carlos David García Mancilla (1982) es licenciado y maestro en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Termina actualmente su doctorado en la misma casa de estudios. Ha publicado un par de obras, además de cuantioso artículos en revistas especializadas de filosofía. Los temas principales de sus trabajos son la filosofía de la música y de las pasiones.